ادب اور نفسیاتی تنقید
شعور
لاشعور
ڈاکٹر خورشید سمیع
مرتب
ڈاکٹر کمال سمیع

ادب اور نفسیاتی تنقید

ڈاکٹر خورشید سمیع

مرتّب

ڈاکٹر کمال سمیع

B

براؤن بک پبلی کیشنز نئی دہلی

Adab aur Nafsiyatee Tanqueed

by

Dr. Khursheed Sami

Edited by

Dr. Kamal Sami

ISBN 978-93-83558-16-2

Mob, 08271631830, 08864077100, 07783898650

E-mail: drjamalsami@gmail.com

رابطہ : ڈاکٹر خورشید سمیع، "بیت السلام"، لودی کٹرہ، پولس چوکی، پٹنہ سیٹی-800008 (بہار)

ایڈیشن : 2017
قیمت : ₹ 500
تعداد : 500
کاغذ : ہائی بلک نیچرل شیڈ
مطبع : APAC ڈیجیٹل، نئی دہلی-110002
ناشر : براؤن بک پبلی کیشنز، نئی دہلی-110025

تقسیم کار:

- مکتبہ جامعہ لمیٹڈ، ممبئی
- ایجوکیشنل بک ہاؤس، علی گڑھ
- کتابی دنیا، دہلی
- ادبی مرکز، گورکھپور
- بک امپوریم، سبزی باغ، پٹنہ
- الرحمان بک فاؤنڈیشن، سری نگر
- رائی بک ڈپو، الہ آباد

انتساب

والدۂ محترمہ

سیدہ ہارونہ خاتون کے نام

جو 21 نومبر 1992ء کو

ہم سے ہمیشہ کے لیے

رخصت ہو گئیں۔

ڈاکٹر کمال سمیع

مشمولات

مقدمہ

پہلے غالبؔ کے دو اشعار سن لیں۔

گنجینۂ معنی کا طلسم اس کو سمجھیے
جو لفظ کہ غالبؔ مرے اشعار میں آوے

یا

آگہی دامِ شنیدن جس قدر چاہے بچھائے
مدّعا عنقا ہے اپنے عالمِ تقریر کا

الفاظ کو گنجینۂ معنی کا طلسم بنانا، یا پھر اپنی تقریر کے مدعا کے عنقا ہونے کا احساس یا قطرے کو قلزم کرنا یا قطرے میں دریا کی وسعت کا ہونا، اور ازیں قبیل وہ تمام باتیں جو کم و بیش اسی سمت کی ہیں، دراصل کسی شخصیت کی دروں بینی کے اظہار کی صورت ہیں یا مشاہدات اور تجربات کے اظہار کی صورت ہیں یا کچھ اور ہی ہیں۔

اگر یہ دروں بینی ہے تو پھر یہ دیکھنا ہے کہ درونِ ذات، تخلیق کن مراحل سے ہو کر، گزرنے کے بعد ہم تک پہنچتی ہے کہ اگر تخلیق واقعی زندہ تخلیق ہے تو تخلیقی مراحل تو ہوں گے اور یہ تخلیقی مراحل تحلیلِ نفسی (Psychoanalysis) کے بغیر نظر نہیں آئیں گے۔ دنیا میں کوئی بھی ناقد، لاشعور کا موجد نہیں۔ ہوا کچھ ایسا کہ بڑے ادیبوں اور شاعروں کی تخلیقات میں، اس کے وجود کا اندازہ ہوا ہے یا پھر جب تحلیلِ نفسی وجود میں آئی تو ہمیں معلوم ہوا کہ

کچھ دل کے فسانے اور بھی ہیں مگر ہمارے یہاں، بطور خاص اردو میں افکار کے نغمہ ہائے بےصوت پر کچھ زیادہ ہی توجہ دی گئی اور نظریہ بردوش ناقدوں کا ایک لشکر جرار، ہمہ دم مستعد اور تیار رہا۔ لیکن وہ خواہشات یا وہ خواب جو کسی دباؤ اور احتباس (Repression) سے دبے اور کچلے ہوئے ہیں یا وہ خواب، جن کے لاشعور میں مخفی ہو جانے سے، لکھنے والا، کبھی خواب کے مناظر کو علامتی انداز میں پیش کرتا ہے یا اپنی تحریروں میں کسی دبی ہوئی خواہش کی تسکین کی کوشش کرتا ہے اور اس کے حصول کے لیے مختلف علامتوں کی شکل اختیار کرتا ہے، اور از یں قبیل بہت سی باتیں ایسی ہیں، جو ہمارے یہاں شاذ و نادر ہی نظر آتی ہیں۔

ماہرین نفسیات نے تخلیقی فکر کے چار درجات (Stages) کی نشاندہی کی ہے۔ پہلا مرحلہ تیاری کا ہے۔ اور اس تیاری (Preparation) میں کچھ خاکے اور کچھ مفروضے ہیں اور اپنے ہی اخذ کردہ مفروضے کو صحیح ثابت کرنے کے لیے شواہد اور ماخذات کی تلاش بھی اسی عمل کا حصہ ہے اور کبھی کبھی ناکامی ہوتی ہے اور یہ عمل شعوری کاوش سے الگ ہو کر، لاشعور کا حصہ بن جاتا ہے اسے ماہرین نفسیات Incubation کہتے ہیں۔ لیکن لاشعوری سطح میں جا کر یہ ساکت اور جامد نہیں ہوتے بلکہ اپنی کوشش میں لگے رہتے ہیں اور اسی عمل کے نتیجے میں کبھی کبھی یکا یک اور اچانک کسی نتیجہ کی نشاندہی، ہو جاتی ہے۔ اس اچانک سامنے آنے والے عمل کو Illumination کہتے ہیں اور پھر اس کی تصدیق کے لیے تخلیقی فکر کا آخری مرحلہ Verification کا عمل ہے۔

اب سیدھی سی بات ہے کہ Incubation کی حالت میں Illumination کا ہونا، اسی لاشعوری تحریک کی نشان دہی ہے اور شاید اسی وجہ سے الفاظ، گنجینۂ معانی کے طلسم ہو جاتے ہیں یا پھر اپنا ہی مدعا، عنقا نظر آنے لگتا ہے۔ کسی بھی فن پارے کی فنی تکنیک پر تنقیدی مضمون لکھنا آسان ہے لیکن اس فن کی افادیت اور معنویت، تب ہی اجاگر ہو گی جب ان درجات (Stages) کو سمجھا اور سمجھایا جائے۔

لاشعور، ہرگز، مافوق الفطرت عناصر کی آماجگاہ نہیں کہ دراصل لاشعور بھی ذہن کا ایسا حصہ ہے، جہاں شعور، اپنے مستعمل اور غیر مستعمل، اور ہر طرح کے خیالات اور افکار کو مجتمع

کرتا ہے اور کبھی کبھی عرصہ دراز کے بعد، پرانا، فراموش کردہ یا دبا ہوا خیال، ذہن کے افق پر جگمگانے لگتا ہے اور یہ غیر عقلی نہیں بلکہ عقلی اور ادراکی کاوش ہے۔

کوئی کہانی ہو، شاعری ہو، مصوری ہو یا موسیقی، ترنم ہو یا اداکاری، آپ جو بھی فنون لطیفہ (Fine arts) کی قسم لے لیں، ہر جگہ آپ محسوس کریں گے کہ باریک سے باریک نکتے کو، متعین انداز سے اور ایک خاص تناسب سے پیش کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔ ترسیل کو زیادہ پراثر بنانے کے لیے، رابط اور تسلسل پر بہت زور دیا گیا اور لطافت اور جمالیات کی کارفرمائی بھی اسی کا لازمی نتیجہ ہے مگر ان عجیب وغریب کاوشوں نے ہمیں کہانی، شاعری، مصوری، موسیقی، اداکاری اور سنگ تراشی جیسے مختلف فنون، عطا کیے یا تخلیقات سے روشناس کرایا۔ پھر نفسیاتی تنقید سے متاثر ہو کر ناقدوں نے ان کے اندر مختلف زاویہ نظر سے ہمیں قریب کیا اور اگر اس زاویہ نظر سے دیکھیں تو میر کے یہاں حزن وملال کا نمائندہ رجحان ہے، نظیرا کبرآبادی کے یہاں عوامی شاعری کا رجحان ہے، اقبال کے یہاں کبھی وطنی اور کبھی اسلامی شاعری کا غالب رجحان ہے، اکبرالہ آبادی کے یہاں ظرافت میں طنزیہ انداز بھی شامل ہے۔ منٹو اور عصمت کے یہاں جنسیت ہے یا ارتفاعی جنسیت (Sublimated sexuality) کے انداز ہیں اور ان سے الگ ہو کر قرۃ العین حیدر، شعور کی رو یا سرریلزم سے متاثر ہو کر، ہمیں اپنے ماضی سے متعارف کراتی ہیں اور آج کو گزرے ہوئے وقت سے جوڑتی ہیں۔

اگر صرف، وقت اور حالات یا معاشی اور معاشرتی مسائل، تخلیقات کی آبیاری کرتے ہیں، تو پھر ایک پرآشوب دور نے میر کو حزن وملال کی شاعری کی طرف مائل کیا مگر نظیر، انہیں حالات میں عوامی شاعری کی طرف کیوں چلے گئے۔ اگر کسی پرآشوب دور سے حزن وملال کی عکاسی ہوتی ہے تو غدر کے دور میں بھی غالب کی شاعری میں عشق اور فلسفے کی ادراکی کاوشیں کیوں ہیں؟ اگر علی سردار جعفری اور کیفی اعظمی کے یہاں اقتصادی اور معاشی مسائل ہیں تو فراق گورکھپوری کے یہاں جنسیت زدہ شخصیت کیوں ہے اور اس کے اثرات ان کی شاعری میں واضح طور پر کیوں نظر آتے ہیں؟ ایک ہی حالات میں مختلف شاعروں اور

ادیبوں کے یہاں مختلف اندازِ بیان کیوں ہے؟ فکر کی نہج ایک نہیں، احساس میں فرق ہے اور بہت حد تک فرق ہے مگر جب حالات ایک ہیں تو ایسا کیوں ہوتا ہے؟

اس مجموعے میں زیادہ تر مضامین، تحلیل نفسی (Psychoanalysis) کی بنیاد پر ہی لکھے گئے ہیں۔ تمثیلی طور پر ''فن اور ارتقائی جنسیت'' کا یہ اقتباس بھی دیکھئے:

> یہی جمالیاتی حسیت، ان کی شاعری کو فنی سطح پر مستحکم کر دیتی ہے۔ رہی بات جنس کو ایک مقدس جذبہ تسلیم کرنے کی، تو وہ اسی وقت ممکن ہے، جب جنس کا صحیح تصور بھی ذہن میں ہو کہ ہر وہ کام، ثواب کا، کام ہے، جس کے جائز طور پر نہ کرنے کی صورت میں انسان کسی نہ کسی گناہ کا مرتکب ہو ہی جائے کہ ثواب کا ہر تصور، کسی نہ کسی گناہ سے بچنے کے لیے ہے اور اخلاقیات کا صحیح مفہوم، غیر اخلاقی باتوں کو سمجھنے سے ہی صاف ہوتا ہے کہ اگر ہم خوش اخلاقی پہلو پر مصر ہیں تو ہمیں لب دریائے معاصی تک پہنچنا ہی ہوگا۔

دراصل یہ اقتباس، جنسیت کے حوالے سے بے حد اہم ہے۔ ان دلائل کے ساتھ خورشید سمیع نے اپنے مقالہ ''فن اور ارتقائی جنسیت'' میں، ن م راشد، ساحر لدھیانوی، میراجی، فراق گورکھ پوری اور فیض جیسے شعراء کی ارتقائی جنسیت کی تصویر، پیش کی ہے، جو لائق توجہ ہے۔ یوں تو ان کے مطابق میرؔ، غالبؔ، آتشؔ، مصحفیؔ، ناسخؔ، جوشؔ اور داغؔ سب کے یہاں یہ رنگ نظر آتا ہے۔ لیکن راشد اور میراجی کی شاعری میں اس نکتے کی تفصیلی طور پر نمائش کی گئی ہے۔

اسی مجموعے میں ''نفسیاتی تنقید اور تحلیل نفسی'' کے عنوان سے لکھے گئے مضمون میں فرائڈ کے مضمون کو بنیاد بنا کر دوستوئیوسکی (Dostoevsky) کے مشہور ناول The Brothers Karmazov کی نفسیاتی تشریح کی گئی ہے۔ ناول نگار اور ناول کے مرکزی کردار کی تحلیل نفسی کی گئی ہے اور مرگی (Epilepsy) کے مرض کے حوالے سے اور Parricide کے حوالے سے تفصیلی بحث کی گئی ہے جو علم نفسیات کی رو سے ایک اہم پہلو ہے۔ نفسیاتی تنقید میں کسی بھی تجزیے میں تحلیل نفسی (Psychoanalysis) کی اہمیت کو یکسر نظر انداز نہیں کیا جا سکتا۔ ادب اور نفسیات کے باہمی رشتے اور ایک کا دوسرے پر مرتب اثرات کا

جائزہ لینا ہی نفسیاتی تنقید کا حصہ ہے۔ادب پاروں کے ذریعے ادیب کی شخصیت اور ادیب کی شخصیت کے ذریعے ادب پاروں کا تجزیہ ایک دوسرے کے لیے Complementary رہے ہیں۔

بہرحال! اس مجموعے میں اختر الایمان کے فن اور شخصیت پر ایک مختصر مگر جامع مقالہ لکھا گیا ہے اور ''شہر سے گاؤں تک دھندلائے ہوئے منظر'' میں ندا فاضلی کے فن پر اور ان کی شخصیت کے اثرات ان کی شاعری پر اجاگر کیے گئے ہیں اور اس پورے مرحلے میں نفسیاتی تنقید کے عوامل واضح طور پر نظر آتے ہیں، یہ دونوں ہی مقالات نفسیاتی تنقید کی رو سے اہم ہیں اور انہیں پڑھ کر نفسیاتی تنقید کی نئی راہیں نکل سکتی ہیں۔

''1980ء کے بعد افسانہ اور علامت نگاری'' دراصل ایک دلچسپ مضمون ہے، جہاں یہ دکھایا گیا ہے کہ علامتی افسانے منٹو، کرشن چندر، مرزا ادیب اور سجاد حیدر یلدرم نے بھی لکھے تھے۔ وقت کے ساتھ علامتی تحریک کمزور ہوتی چلی گئی۔ لیکن جدیدیت کے زیر اثر علامتی افسانے پھر سے لکھے جانے لگے اور ہر کس و ناکس نے علامتی افسانے لکھ کر خود کو متعارف کرانے کی بھرپور کوشش کی۔

ہر بوالہوس نے حُسن پرستی شعار کی
اب آبروئے شیوۂ اہلِ نظر گئی

اور ہوا کچھ ایسا کہ علامتی افسانوں کے نام پر، بے معنویت کو راہ دی گئی، مبہم اور مہمل افسانے لکھے گئے اور مقلدین کی جماعت آگے آ گئی۔

بہرحال! اس مضمون میں مدلل انداز سے، معیاری اور غیر معیاری کے فرق کو اجاگر کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔ ہو سکتا ہے کہ پسند اور ناپسند کے معاملے میں خورشید سمیع کا ادبی رویہ سخت ہو لیکن انتخاب بہت حد تک صحیح ہے۔ ہاں! یہ اور بات ہے کہ افسانوں کے انتخاب میں نرم رویہ اختیار کیا جائے تو کچھ اضافے بھی ہو سکتے ہیں لیکن تخفیف کی گنجائش بہت ہی کم ہے۔

دنیا میں کوئی بھی تنقید، حرفِ آخر نہیں۔ ادبیات اور انتقادیات میں وقت کے ساتھ تبدیلیاں ہوتی رہتی ہیں اور ہر عہد یوں تو اپنا تنقیدی ذوق خود ہی بنا لیتا ہے مگر ادبی

رسالے اپنے عہد کے ترجمان یا آئینہ دار ہوتے ہیں اور کوئی بھی ادبی رسالوں کو Conditioned نہیں کر سکتا۔

بہرحال! اس مجموعے میں ایسے کئی مضامین ہیں، جو غور وفکر پر مجبور کرتے ہیں۔ خورشید سمیع کی تنقید نگاری میں فکر کی نہج، دوسروں سے الگ ہے اور یہی ان کی انفرادیت کا راز ہے۔

تخلیقات کو یکسر نظر انداز کر کے، تنقید کے اصول ونظریات پر لکھنا آسان ہے۔ لیکن تنقید کی روشنی میں تخلیقات کو دیکھنا اور پرکھنا، آسان نہیں۔ یہی اس مجموعے کی خوبی ہے کہ یہاں تخلیقات کا تقابلی مطالعہ یا موازنہ بھی ہے اور تجزیے اور تشریح سے اسے مستحکم کرنے کی کوشش بھی کی گئی ہے اور اسی لیے یہ مجموعہ نوعیت کے اعتبار سے مختلف ہے۔

آخرالکلام! یہ عرض کر دوں کہ اسے آپ بغور پڑھیں اور الفاظ کو محسوس بھی کریں تو مجھے یقین ہے کہ یہ مجموعہ قابل ستائش ہی قرار پائے گا ؏

گر قبول اُفتد، زہے عز و شرف

مجموعے کے مشمولات اور ترتیب و تنظیم کی صحیح قدر و قیمت کا تعین قارئین و دانشورانِ ادب ہی کر سکتے ہیں لیکن میں خصوصیت کے ساتھ تہذیب صدیقی صاحب کا ممنون و مشکور ہوں کہ انہوں نے اس کی اشاعت میں اپنا بھرپور تعاون دیا ہے۔

(ڈاکٹر کمال سمیع)

نفسیاتی تنقید اور تحلیل نفسی

فن، تنقید اور تشریح، نقاد اور شارح سے کہیں بلند و بالا ہوتا ہے۔ تمام تنقیدی اور فکری دبستان اپنی نمایاں صفات کے باوجود، فن اور فنکار کو مکمل طور پر اپنی گرفت میں نہیں لے سکتے۔ ہمیں یہ بات اچھی طرح سمجھ لینی چاہئے کہ کسی بھی دور کا معاشرہ خراب ہو سکتا ہے، تہذیب بھی برائی کی راہ پر چل سکتی ہے، تنقید غلط راہ پر بھی گامزن ہو سکتی ہے — ناانصافی کر سکتی ہے، فنکاروں اور فن پاروں کے ساتھ معاندانہ سلوک بھی ہو سکتا ہے، ادبی ذوق کو غلط تعبیر، کثرت تعبیر، غلط تشریح، کثرت تشریح کے ذریعے برباد کیا جا سکتا ہے، بے جا وکالت اور طرفداری کر کے کھرے کو کھوٹا اور کھوٹے کو کھرا ثابت کیا جا سکتا ہے۔ غرض یہ کہ کیا نہیں ہو سکتا۔ سچ تو یہ ہے کہ جس دور میں ہم زندگی بسر کر رہے ہیں اس میں تو کچھ بھی ہو سکتا ہے — لیکن کسی بھی دور کا فن، اگر وہ فی الواقع فن ہے تو وہ خراب نہیں ہو سکتا۔ یہاں تک کہ 1857ء کے ایک ایسے دور میں بھی جب دار و رسن کی آزمائش ہو رہی تھی، غالب نے فن کا ایک ایسا نمونہ پیش کیا جو رہتی دنیا تک ماہرین غالبیات کے لیے گنجینۂ معنی کا ایک طلسم بن گیا۔

یہاں پر یہ بات بھی بر سبیل تذکرہ عرض کر دوں کہ انسان کا ذہن بھی واقعی بڑا کافر ہے اور شوق کی تسکین بھی پناہیں تراشتی ہیں، لیکن اپنی انا کا بت جو خود اپنی ہی راہ میں سنگ گراں بلکہ کوہ گراں کی طرح حائل ہے، ہمیں کسی کروٹ چین نہیں لینے دیتا اور یہیں پر نقاد اپنے وضع کردہ اصولوں کا بڑا پجاری بن کر سامنے آتا ہے۔ ایک ایسا پجاری جو اپنے ہاتھوں سے تراشے ہوئے بت کی شکست کی تاب نہیں لا سکتا۔ تو پھر وہ اپنی پرستش کے لیے، خود فریبی

کے لیے جواز فراہم کرتا ہے۔ اکثر و بیشتر نقادوں کی تنقیدی نگارشات اسی خود فریبی اور جواز کی فراہمی کی مختصر یا طویل داستان ہیں۔

اب ذرا ایک دلچسپ اور افسانوی انداز اختیار کرتا ہوں کہ 1941ء میں نیویارک سے ایک کتاب شائع ہوئی تھی ''زخم اور کمان'' جس میں ولسن نے سو صفحات میں نفسیاتی تنقید کی ایک عجیب سی شکل پیش کی تھی اور یہ دکھایا تھا کہ ایک ایسا شخص ہے جو صرف اس بنا پر جلاوطن کر دیا گیا کہ اس کے جسم پر ایک بے حد بدبودار زخم تھا۔ لیکن یونانی اسے دوبارہ بلانا چاہتے تھے، اس لیے کہ اس کے پاس طلسمی کمان تھی، جس کی انہیں جنگ میں اشد ضرورت تھی۔ ایڈمنڈ ولسن کی یہ کتاب The Wound and the Bow ایک دلچسپ قصے سے شروع ہوتی ہے، مگر اس کی تشریح نے وہ ضرب کاری لگائی کہ اب تک سنبھلنا محال ہے۔ حالانکہ تشریح بظاہر بہت ہی بے ضرری ہے کہ فنکار اپنی فنی کاوشیں اپنے امراض کے سہارے ہی کرتا ہے۔ سوسائٹی ایسی مریضانہ ذہنیت کو مسترد تو کر دیتی ہے مگر پھر اسے بلانے کی خواہاں بھی ہو جاتی ہے کہ اس کے پاس فن کے ذریعے دل و دماغ کو سکون بخشنے کا عجیب و غریب ہنر ہے۔ اب یہیں سے امراض اور فن کار کے رشتے نکلتے ہیں جس کی ایک خوبصورت اور دلچسپ مثال سگمنڈ فرائڈ کی یہ کاوش ہے:

Dostoevsky, Sigmund Freud, "A Collection of Critical Essays", edited by Rene Wellek, Prentice Hall, Inc. Englewood Cliffs, NJ, 1962

لیکن قبل اس کے، کہ فن کار کی تحلیل نفسی کی جائے، کچھ بنیادی مفروضوں سے آگاہی ضروری ہے کہ بعض ماہرین نفسیات کی نظر میں فن کار اور مجرم میں مماثلت کے بعض پہلو بھی نکل آتے ہیں کہ مجرم کی اپنی نفسیات بھی ہوتی ہے، پہلی بات تو یہ ہے کہ مجرم کے یہاں ایک لامحدود انانیت ہوتی ہے لیکن اس کے علاوہ ایک تخریبی رجحان کا ہونا بھی ضروری ہے کہ یہ دونوں ہی باتیں آپ مجرموں کے افعال میں دیکھ لیں گے اور یہ کوئی ایسی بات نہیں ہے جو نظر نہ آسکے۔ لیکن دیکھنے کی بات یہ ہے کہ مجرموں کے یہاں محبت کے فقدان کا ہونا ضروری

ہے کہ فن کار یہیں سے الگ ہو جاتا ہے کہ نہ تو زندگی نفرت کے سہارے بسر کی جا سکتی ہے اور نہ ہی فن کی تخلیق کسی نفرت کے زیر اثر ہو سکتی ہے کہ اس کے لیے محبت کا ہونا بے حد ضروری ہے۔ یہ محبت کسی عورت سے ہو سکتی ہے، کسی دوست سے ہو سکتی ہے یا پھر فن سے ہو سکتی ہے...... فن کار کا معاملہ ایسا عجیب وغریب ہوتا ہے کہ وہ محبت کرنے کی لامحدود خواہش رکھتا ہے اور صلاحیت بھی۔ لیکن فن کار کا مطالعہ اسی لیے پیچیدہ ہوتا ہے کہ وہ ہمدردی کے معاملے میں بھی اپنے فن کی طرح تمام حدوں کو توڑ کر نکل جاتا ہے اور ان جگہوں میں بھی بے پناہ محبت اور حیرت انگیز حد تک تعاون کرنے سے گریز نہیں کرتا جہاں نہ صرف اسے نفرت کرنے کا پورا حق حاصل ہوتا ہے، بلکہ جہاں سچ تو یہ ہے کہ اس کے پاس شدید انتقام لینے کی بھی معقول وجہ ہوتی ہے — صرف ایک مثال کافی ہوگی — دوستو یوسکی اپنی پہلی بیوی کے عاشق سے حُسنِ سلوک سے پیش آتا تھا۔ یہ ایک عجیب قسم کا جنسی تشدد ہے لیکن اس کا مطلب یہ نہیں نکلتا کہ اسے اس بات سے نفرت نہ تھی کہ سچ تو یہ ہے کہ یہ شدید نفرت کا اظہار ہے۔ لیکن اس فرق کے ساتھ کہ اگر وہ مجرم ہوتا تو یہ نفرت خارجی سطح پر ہوتی اور انتقام کی صورت ظاہر ہو جاتی۔ بلکہ شاید یہی صورت حال کسی اچھے بھلے انسان کو مجرم بنا سکتی ہے۔ لیکن ایسا نہ ہو سکا کہ بات کچھ اور ہو گئی اور ہوا یہ کہ نفرت کا احساس داخلی سطح پر کار فرما ہو گیا اور وہ ایذا رسانی کی ان سرحدوں کو چھو لینے میں کامیاب ہو گیا جہاں ایذا رسانی خود اپنی ہی ذات پر شدت سے مرتکز ہو جاتی ہے کہ ایسا فرد بن گیا جو خود اپنی ہی ذات کو شدید اذیتیں پہنچاتا ہے۔ دوستو یوسکی ایک پیچیدہ فنکار ہے اور پیچیدہ کردار بھی۔ جہاں نفرت کا کردار نفسیاتی اصطلاح میں Masochism بن جاتا ہے اور احساس جرم کی شکل میں اظہار پا رہا ہے۔ لیکن اس کے باوجود سادیت کے رجحانات بھی شخصیت میں پائے جاتے ہیں اب کیا ہے کہ مسوکیت کے زیر اثر ایذا طلبی کے رجحانات ہوتے ہیں اور سادیت کے زیر اثر ایذا رسانی کی حالت میں بڑے بڑے جرم سرزد ہو جاتے ہیں۔ دوستو یوسکی کا مطالعہ کچھ اس طرح سامنے رکھ کر چلیے کہ وہ چھوٹی چھوٹی باتوں پر دوسروں کے لیے تکلیف دہ حد تک ناقابل برداشت ہو جاتا تھا۔ محض اسی لیے وہ اپنی ذاتی زندگی میں ان لوگوں کو بھی برداشت

نہ کر سکا جنہیں وہ واقعی پیار کرتا تھا۔ لیکن بڑی بڑی باتوں کے لیے بھی ایذا رسانی — خود اپنی ہی ذات پر شدت سے مرتکز ہو جاتی تھی جسے دوسرے لفظوں میں یوں بھی کہا جاسکتا ہے کہ وہ اپنی ہی ذات کو شدید اذیت پہنچاتا ہے لیکن خود کو اذیت پہنچانا تو مسوکیت ہے اس عجیب وغریب صورت حال کو نہ تو آپ سادیت کے رجحانات کہہ سکتے ہیں اور نہ مسوکیت ہی کہہ سکتے ہیں کہ یہ ایک مخصوص صورت حال ہے جسے Sado-masochism کی اصطلاح سے موسوم کرنا مناسب ہوگا۔ مگر یہی بات تو کسی مجرم کی بھی بہترین شناخت ہے مگر اس فرق کے ساتھ وہ ہر سطح پر تخریبی رجحان کو ہی اپنے لیے واحد محرک قرار دیتا ہے۔ دوستوئیوسکی جوئے کی ٹیبل سے اس وقت تک نہیں اٹھتا تھا جب تک وہ آخری پیسہ تک نہ ہار جائے۔ دیکھنے والی بات تو یہ ہے کہ وہ جوا ہی صرف اس لیے کھیلتا تھا کہ وہ ایسی حالت کو پہنچ جائے کہ اسے ایک ایک پیسے کے لیے محتاج ہونا پڑ جائے اور زندگی کی بنیادی اور برہنہ ضرورتوں کے لیے بھی اسے لوگوں کے آگے دست سوال دراز کرنے کی نوبت آ جائے اور پھر وہ بہ اعتبار نتیجہ مقروض ہو جائے بلکہ اس کا بال بال قرض کے بندھنوں سے جکڑ جائے۔ لیکن یہ صرف ایک سزا کے سوا کچھ اور نہیں کہ اسے آپ خود ایذا رسانی بھی کہہ سکتے ہیں لیکن آگے کی بات یہ ہے کہ وہ ہر روز اپنی بیوی سے وعدہ کرتا تھا کہ وہ جوا اب کبھی نہیں کھیلے گا۔ لیکن وعدہ شکنی کی رفتار وعدہ کرنے کی رفتار سے کہیں زیادہ ہوتی تھی۔ لیکن ایک بات اور بھی ہے جو مسوکیت کو مزید استحکام بخشتی ہے کہ جب وہ پیسوں کے لیے بھیک مانگنے والوں کی طرح یا پھر بہت ہی چھوٹے بچوں کی طرح محتاج ہو جاتا تھا تو وہ اپنی بیوی کی خوشامد کرتا تھا اور اس سے اصرار کرتا تھا کہ وہ اسے ڈانٹے، پھٹکارے اور کوسنے میں کوئی دقیقہ نہ اٹھا رکھے اور اسے احساس دلائے کہ وہ اپنے مقدر کو رو رہی ہے کہ اس نے ایسے عادی اور پکے جواری سے شادی ہی کیوں کی؟ کیا یہ اس کی مثال نہیں کہ اس کی شخصیت میں مسوکیت کے عناصر بھی موجود تھے۔

اب ذرا دیکھئے کہ وہ جرمنی میں نہیں رہنا چاہتا تھا اور روس لوٹ جانا چاہتا تھا لیکن اس نے اپنے لیے حالات ہی کچھ ایسے کر دیے تھے کہ وہ روس جا ہی نہ سکے۔ اس کا بنیادی سبب یہ تھا کہ اس نے جن لوگوں سے قرض لیے تھے وہ اپنی رقم وصول کرنا چاہتے تھے اور وہ

اس پوزیشن میں نہیں تھا کہ قرض ادا کر سکے۔ ظاہر ہے قرض کی رقم مانگنے والوں کے تقاضے اور ان کی دھمکیاں بھی پریشانی کا سبب بن جاتیں۔ مزید برآں یہ کہ قرض کی رقم ادا نہ کر سکنے کی صورت میں قانونی کارروائی بھی ہو سکتی تھی اور بہ اعتبار نتیجہ گرفتاری کا خطرہ بھی تھا اور جیل بھی جانے کی نوبت آ سکتی تھی۔ اس نے اپنی اس بے بسی کا اظہار اپنے طور پر یوں کیا ہے کہ:

> The main thing is the play itself. I swear that greed for money has nothing to do with it, although I am sorely in need of money.
>
> — Dostoevsky

ممکن ہے ان باتوں کی روشنی میں فن کار اور مجرم بہت ہی قریب آ جائیں حالانکہ دونوں کے درمیان خارجی سطح پر بھی فرق بہت ہوتا ہے لیکن داخلی سطح پر یہ دوری تو قطبین کی دوری سے کم نہیں کہ مجرم کے یہاں لامحدود انانیت ہوتی ہے اور اس کے برعکس فن کار کے یہاں ایگو ٹوٹ ٹوٹ کر، بکھر بکھر کر، ریزہ ریزہ ہو جاتا ہے۔ اس لیے کہ ایگو اپنی ترکیب اور ترتیب میں ناکام ہو جاتا ہے اور اس پروسیس میں اپنی وحدت گنوا بیٹھتا ہے۔ دوستوئیوسکی پر مرگی کے دورے پڑتے تھے اور اس دورے کے زیر اثر وہ اپنے ہوش و حواس کھو بیٹھتا تھا اور بالکل بے ہوشی کی حالت میں آ جاتا تھا۔ اسے اعصابی تناؤ ہوا کرتا تھا اور اس کے بعد تھکان کی سی کیفیت ہوا کرتی تھی۔ فرائڈ کی نظر میں یہ Epilepsy دراصل نیوراسس کی علامت ہے۔ یہ بھی ہو سکتا ہے کہ یہ Hystero Epilepsy کا کیس ہو لیکن آخر الذکر بات قرین از قیاس نہیں ہے کہ تمام تر صورت حال Anamnestic ہیں جہاں مریض اپنی بیماری کے اوائل کی تمام باتیں یاد کرتا ہے۔ ہر چند کہ مریض اپنی بیماری کے اوائل کی تمام باتیں یاد کرنے کے باوجود اتنی شدید اذیت کا شکار ہوتا ہے کہ وہ خود ہی اپنی زبان اپنے دانتوں سے کاٹ ڈالتا ہے اور پیشاب رُک رُک کر کرتا ہے۔ لیکن دیکھنے والی بات تو یہ ہے کہ خود اپنی ہی زبان اپنے دانتوں سے کاٹ ڈالنا، خود کو ایذا پہنچانے کے مصداق ہے اور کوئی بھی شخص شعوری حالت میں رہ کر خود کو ایذا پہنچانے سے رہا کہ اس کے لیے مکمل طور پر لاشعوری

حالت Unconscious کی گرفت میں ہونا ضروری ہے۔ اب کیا ہے کہ نیوراسس کی حالت میں رہ کر تو کوئی بھی تخلیق وجود میں نہیں آسکتی اور یہ ایک نکتے کی بات ہے کہ فن، نیوراسس سے گہرے طور پر منسلک ہونے کے باوجود نیوراسس کی حالت میں تخلیق ہی نہیں کیا جا سکتا کہ فن بہر حال نیوراسس سے چھٹکارے کے بعد ہی تخلیق کیا جا سکتا ہے کہ یہ نیوراسس پر فتح کے بعد ہی وجود میں آتا ہے۔ ہربرٹ ریڈ (جو کہ خود ہی نفسیاتی دبستان کا ایک اہم ناقد ہے) لکھتا ہے کہ:

> Art is a triumph over neurosis, although it originates in a neurotic tendency, it is a coming out againt this tendency and that the sublimation is achieved.

اب کیا ہے کہ یہ Epileptic reaction دراصل نیوراسس سے چھٹکارے کی ہی صورت ہے کہ اس دورے سے گزر کر فن کار نیوراسس سے چھٹکارا حاصل کر لیتا ہے اور اس بے پناہ درد اور کرب ناک اذیت سے بھی نجات حاصل کر لیتا ہے جو کہ اسے کسی کروٹ چین نہیں لینے دیتا۔ اس دورے کی کیفیت جنسی افعال کی روشنی میں آسانی سے سمجھ میں آسکتی ہے کہ یہ مخصوص صورتحال جنسی افعال میں اخراج کی صورتحال سے مشابہ ہے کہ وہاں بھی جسمانی اختلاط سے قبل ایک عجیب قسم کا تناؤ تشنج ہوتا ہے اور پھر بہ اعتبار نتیجہ تھکان یا نڈھال پن Depression ہوتا ہے۔ بقول فرائڈ کم و بیش یہی صورتحال تخلیقی کاموں کی بھی ہے اور اسی جگہ Organic epilepsy اور Effective epilepsy کا فرق واضح ہو جاتا ہے۔ دوستو یوسکی کے معاملے میں Epilepsy بچپن سے ہی مبہم شکل میں تھی لیکن اس کی واضح شکل تب نظر آنے لگی جب دوستو یوسکی کے باپ کا قتل ہوا اور اس وقت دوستو یوسکی کی عمر صرف 18 برس کی تھی تب سے یہ دورے ہمیشہ ہوتے رہے سوا اس وقت جب وہ سائبیریا میں جلاوطنی کی زندگی بسر کر رہا تھا۔ اب ایک عجیب و غریب مشابہت پر نظر ڈالئے کہ دوستو یوسکی کی مشہور تخلیق ہے The Brothers Karmazov کہ یہاں باپ کا قتل ہوتا ہے، قاتل ڈیمٹری

ہیرو کا بھائی ہے۔ قابل ذکر بات تو یہ ہے کہ قاتل مرگی کا مریض ہے اور اب دیکھئے ایک عجیب وغریب بات کہ Ivan کا ڈائیلاگ ہے: ''ہم میں سے کون اپنے باپ کی موت نہیں چاہتا۔'' اور یہ عنوان ''یہ احساس جرم'' ہر شخص کا احساس بن جاتا ہے۔ یہ درست ہے کہ دوستوئیوسکی کے معاملے میں مرگی اس وقت اجاگر ہو کر سامنے آتی ہے جب اس کے باپ کا قتل ہو جاتا ہے لیکن اس سے قبل کی صورت حال بھی نہ صرف قابل غور ہے بلکہ عجیب و غریب بھی — کہ جب وہ بہت ہی چھوٹا تھا تو اپنے دوست سے کہا کرتا تھا کہ وہ بس اب مر جائے گا اور درحقیقت یہ صورت حال حقیقی موت جیسی ہوا کرتی تھی کہ اس قسم کے روح فرسا دورے نزع کی سی کیفیت سے متشابہ ہوا کرتے ہیں اور جسم اسی طرح پھڑ پھڑاتا ہے جیسے کہ موت ابھی ابھی واقع ہو رہی ہو یا پھر ہونے والی ہو — یہ کیفیت عجیب وغریب ہے اور سوچنے پر مجبور کرتی ہے کہ فرائڈ کی نظر میں یہ کسی خاص شخص کو مردہ دیکھنے کی خواہش ہے، مگر وہ شخص ابھی تک زندہ ہے۔ اب ایک ایسے بچے کے لیے جس کی عمر بہت ہی کم ہے، یہ شخص باپ ہی ہوگا اور یہ روح فرسا دورے ہسٹریائی دورے قرار پائیں گے جو دراصل ایک خاص قسم کی ایذا رسانی ہے اور خواہش مرگ بھی۔ جو باپ کی موت کی خواہش قرار پائے گی جس سے وہ نفرت کرتا ہے۔ ایک بات اور بھی ہے کہ دوستوئیوگی کی ابتدائی بیماری اور موت جیسی غشی کے دورے دراصل ایگو کی کارکردگی کی شناخت ہیں اور اس کی شدید اذیت دراصل Super Ego کی سزا۔

> You wanted to kill your father in order to be your father yourself, now you are your father but a dead father.
>
> — Freud

یہ صورت حال ہسٹریائی ہے، لیکن اس سے آگے کی بات ہوگی کہ Now your father is killing you اب صرف ایک سوال رہ جاتا ہے کہ مرگی کے دورے سائبیریا میں جلاوطن ہو کر رہنے کے دوران کیوں نہیں ہوئے اس کا جواب یہ ہے کہ اس لیے کہ اس

دوران احساس جرم جاتا رہا اور یہ احساس اُجاگر ہوگیا کہ وہ اپنے جرم کی سزا پا رہا ہے۔ ظاہر ہے ایسی حالت میں Epilepsy کے دورے جو بجائے خود ایک سزا تھے کیوں ہوتے کہ سزا تو یوں بھی مل ہی رہی ہے۔ دوستوئیوسکی کی گرفتاری ہی غلط تھی اور اسے سیاسی قیدی بنانا تو واقعی ستم بالائے ستم تھا۔ دوستوئیوسکی ذہین تھا، طباع تھا، وہ اچھی طرح سمجھتا تھا کہ وہ ایسے جرم کو قبول کر رہا ہے جو اس نے کیا ہی نہیں ہے۔ لیکن وہ ایک ایسے احساس سے مجبور تھا جسے وہ دروں ذات پوری شدت سے محسوس کرتا تھا کہ وہ سوچتا تھا کہ اگر وہ ان قانونی مرحلوں سے نکل بھی جائے، جب بھی وہ مسلسل اذیتیں سہتا رہے گا کہ اس دورے کی شدت میں کمی کا تو کوئی سوال ہی نہیں؟ وہ ان اذیتوں کو جھیل چکا تھا جو کہ خود کو سزا دینے سے ہوتی ہیں۔ اور یہ نہیں چاہتا تھا کہ مسلسل اسی قسم کی اذیت سے گزرنا پڑے۔ لہٰذا وہ یہی بہتر سمجھتا ہے کہ باپ کے نائب کے ہاتھوں ناکردہ گناہوں کی سزا پائے۔

پھر دوستوئیوسکی کے معتقدات نے بھی اس کے احساسات کو شدید کر دیا تھا۔ ہر چند کہ وہ دہریت اور مذہبیت کے درمیان پنڈولم کی طرح گردش کرتا رہا۔ تاہم یہ مسیحیت کا ایقان تھا جس کے زیر اثر اس نے یہ سوچا کہ جرم اور گناہ سے نجات دلانے کے لیے مسیح نے مصلوب ہو کر دنیا کے گناہوں کا کفارہ ادا کیا۔ دوستوئیوسکی نے ایک طرف تو یہ محسوس کیا کہ مسیح نے کفارے ادا کیے ہیں اور دوسری طرف یہ دیکھا کہ اس کے اندر باپ کو قتل کرنے کی خواہش جنم لے رہی ہے اور یہ جرم ہے اور جب یہ جرم ہے تو اسے اس کی سزا ضرور ملنی چاہیے۔ اس تضاد کے نتیجے میں دوستوئیوسکی اپنی حقیقی اور اصلی زندگی میں مسیح کے جیسا رول کرنے لگا لیکن وہ مسیح نہ بن سکا۔ یہ ایک فنکار کی مجبوری ہے کہ وہ پیغمبرانہ بلندی کو نہیں پہنچ سکتا۔ اس لیے وہ آسمانی صحیفے کا انتظار کیے بغیر یا اس کی پرواہ کیے بغیر پیغمبرِ سخن بن کر سامنے آ جاتا ہے کہ فنکارانہ کیفیت بڑی زود شکن اور اضطراری ہوتی ہے۔

دوستوئیوسکی کی مشہور تخلیق برادر زکراموزوو میں جہاں Ivan کا آخری سوال Alyosha سے ہوتا ہے:

Can you find forgiveness in your heart for all crimes? Can you forgive Wanton's cruelity, the torturing and killing of the innocent children?

بقول ڈاکٹر ساکس ہم لوگ بدترین گناہ کو بھی معاف کر سکتے ہیں۔ ہم لوگ جس کے گناہ گار ہیں، گڑگڑا کر اس سے اپنے گناہ معاف کروا سکتے ہیں، جب تک ہمیں اس کا احساس ہو کہ ہم لوگ خود اس گناہ کے ذمہ دار ہیں اور جو گناہ سرزد کیا گیا ہے یا ہو گیا ہے، اس میں ہم بھی برابر کے شریک اور ذمہ دار ہیں۔ لاشعور ذہن کا وہ حصہ ہے، جہاں ناکام آرزوئیں حسرتیں اور تمنائیں بھری پڑی ہیں اور ذہن کا یہ حصہ ہر شخص کا یکساں ہے، اس لیے ہم سب لوگ ایک مشترکہ احساس جرم سے بندھے ہوئے ہیں۔ ہم سب گناہ گار ہیں، اس لیے کہ ہم دھوکے کھا چکے ہیں اور اپنی خواہشوں کے فریب میں آ گئے ہیں اور یہی سب سے بڑا دھوکا ہے، اس لیے انصاف کی بجائے ہم رحم و کرم کے محتاج ہیں اور رحم ہی امید کی وہ مبہم اور موہوم کرن ہے جس سے ہمارے گناہ دھل سکتے ہیں۔ اب اگر یہ معیار بنا لیا جائے تو شاید ہم انجلو کی معافی کو ناانصافی، یا انصاف کے نام پر ایک طنز کے بجائے حقیقی اور سچی کسوٹی سمجھ سکیں اور شیکسپیئر کے ڈرامے Measure for measure کی تشریح تک رسائی حاصل کر سکیں۔ اب ایک دلچسپ بات یہ ہے کہ انگریزی ڈراموں میں اظہار ہمیشہ بلاواسطہ ہوا کرتا ہے۔ ہیرو خود جرم کا ارتکاب نہیں کرتا۔ کوئی اور کرتا ہے اور اس "کوئی اور" کے لیے یہ بات باپ کے قتل کی بات نہیں ہوتی۔ کہیں رقابت ہوگی (جنسی تعلقات کی روشنی میں) کہیں کوئی ممنوعہ جذبہ ہوگا جہاں کوئی عورت تمام مسائل کی جڑ میں ہوگی۔ ظاہر ہے یہ باتیں کھلم کھلا پیش کی جائیں گی، اس لیے کہ معاملہ باپ کے قتل کا نہیں ہے اور اسی لیے نفسیاتی الجھنیں اور پیچیدگیاں اس حد تک نہیں ہیں۔ یہ رہا معاملہ شیکسپیئر کا اور اب آیئے دوستوئیوسکی کی طرف کہ ہر چند وہاں بھی ہیرو قاتل نہیں بلکہ "کوئی اور" ہے لیکن اس فرق کے ساتھ کہ قاتل اور مقتول کا رشتہ وہی ہے جو کہ ہیرو اور مقتول کا رشتہ ہے۔ ڈیمٹری قاتل ہے اور ہیرو کا بھائی ہے۔ قاتل مریض ہے اور اسے بھی دوستوئیوسکی کی طرح مرگی کا مرض ہے۔

فادرز و سینا بہت جلد یہ محسوس کرنے لگتا ہے کہ ڈیمتری کے اندر Parricide کے احساسات جنم لے رہے ہیں۔ وہ بیٹے کے آگے سر خم کر دیتا ہے کہ بیٹے کی ضد اگر باپ کے سر سے پوری ہوتی ہے تو پھر باپ حاضر ہے یہاں ایک لمحے کو ایمان لرز جاتا ہے اور باپ کے لیے ہمدردی کا جذبہ موجزن ہو جاتا ہے۔ مگر دوستوئیوسکی کی ہمدردی بہر حال قاتل کے ساتھ ہے اور یہ بات کسی گریزاں لمحے کی پیداوار نہیں بلکہ ایک عظیم فنکار کی گہری سوچ کا اہم پہلو ہے کہ دوستوئیوسکی قاتل کو ایک مسیحایا Redeemer بنا کر پیش کر رہا ہے جو نہ صرف ایک ایسے جرم کا مرتکب ہو جاتا ہے بلکہ ایک ایسے قتل کا ذمہ دار بھی ہو جاتا ہے جسے اگر وہ نہ بھی کرتا جب بھی کوئی نہ کوئی خدا کا نیک بندہ ضرور ہی کر دیتا۔ مسیح کی شخصیت کا یہ ایک منفی تصور ہے جو دوستوئیوسکی کے لاشعور سے نکل کر شعوری سطح پر فن میں متشکل ہو جاتا ہے کہ دوستوئیوسکی نے مسیح کی زندگی سے انکاری پہلو نکال لئے ہیں کہ وہ مسیحیت اور دہریت کے درمیان پنڈولم کی طرح گردش کرتا رہا اور ''کیا ہے'' اور ''کیا ہونا چاہیے'' کی دو انتہاؤں کے بیچ ایک کشمکش کے عالم میں زندگی جھیل جھیل کر بسر کرتا رہا۔ دنیا میں جو ہونا چاہیے وہ ہوتا نہیں اور جو ہوتا ہے وہ تو نہیں ہونا چاہیے۔

کسی بھی فن کار کی شخصیت کو سمجھے بغیر فن کو سمجھنا ایسا ہی ہے جیسے پیڑ کو الگ کر کے پھل حاصل کر لینا۔ اسی لیے فنکار کی زندگی اس کے ادبی، غیر ادبی، نجی اور پرائیویٹ خطوط کو پڑھنا اور اگر کبھی وہ کسی جرم کے سلسلے سے ماخوذ ہوا ہو تو پھر اس کے اعترافی دستاویز تک دیکھ بھال کر کے واپس کرنا، ہر چند کہ بظاہر اک مذموم فعل ہے، لیکن اس کی شخصیت کا سراغ حاصل کر لینے کے لیے ضروری ہے۔ وہ لوگ جو اخلاقیات کی دہائی دیتے ہیں وہ یہ نہیں دیکھتے کہ غالب اگر بادہ خوار ہے قمار بازی کے جرم میں گرفتار ہو چکا ہے، عاشق مزاج اور معشوق نواز ہے تو پھر وہ ان تمام باتوں کے باوجود اردو ادب میں کیوں ناگزیر ہے؟ میر کی زندگی میں عشقیہ اور جنسی معاملات اور کتنے ہی عظیم فنکاروں کے عشقیہ خطوط آخر کار کیوں ہیں؟ کیا ان باتوں کا کوئی اثر ان کی زندگی پر ان کی شخصیت پر پڑا ہی نہیں ہے۔ یہ تو ایک عجیب سی بات ہوگی کہ فنکار کی اپنی زندگی کو اس کی تمام تر خواہشوں کو، الجھنوں کو، اس کے

تصادمات اور اس کی محرومیوں کو، اس کے عجیب و غریب تجربات کو یکسر نظر انداز کر دیا جائے اور تب اس کی تخلیقات یا ادبی کارناموں کو ان معیاروں پر جانچا جائے جہاں نہ تو زندگی کی دھڑکنیں ہیں اور نہ احساسات کی آنچ — ادب کا ایک بڑا حصہ احساس سے وجود میں آتا ہے اور بعض حسی تجربوں کا اظہار فی الواقع ادب میں ہوا ہے۔ یہاں فلسفے کی ادراکی کاوشیں، حقیقی دنیا کے خدوخال مسخ کر دیتی ہیں نظریہ بردوش ناقد ہمیشہ منطقی استدلال اور براہین کی راہیں اختیار کرتا ہے، لیکن استدلال سے جہاں تک کام لیا جا سکتا ہے، وہاں سے کہیں آگے فنکار ہے کہ فنکار فلسفی، معلم اخلاق، واعظِ تنگ نظر اور فقیہہ شہر نہیں ہوتا بلکہ ایک آدمی ہوتا ہے اور اسی لیے یہ کہا جاتا ہے کہ:

It is necessary to see him as a man in order to appreciate him as an artist.

واعظ کے لہجے سے گزر کر آدمی کے لہجے میں بات کرنا یقیناً مشکل ہے کہ بقول غالبؔ:

یہ کہاں کی دوستی ہے کہ بنے ہیں دوست ناصح
کوئی چارہ ساز ہوتا کوئی غم گسار ہوتا

(مطبوعہ ماہ نامہ ''آجکل'' دہلی، ستمبر، 1994)

فن اور ارتقاعی جنسیت

فرائڈ (Freud) نے تمام تر انسانی نظریات (Human ideologies) کو دیکھا اور سمجھا ہے اور اسے اپنے طور پر بیان بھی کیا ہے۔ مگر فرائڈ کا بنیادی مفروضہ بہر حال یہ ہے کہ ضرور جنسیت (Sexuality) تمام افعال میں کسی نہ کسی عنوان سے پوشیدہ ضرور ہے اور ایک محرک کی صورت زیریں سطح پر کارفرما بھی ہے۔ ظاہر ہے اپنے طور پر بحث کر کے فرائڈ نے تمام تر فنی اور ادبی کارناموں کو نیوراتی تصادمات (Neurotic conflicts) سے منسلک کر کے یہ بھی دکھایا ہے کہ یہ تمام تر تصادمات بھی جنسیت سے ہی وابستہ اور پیوستہ ہیں۔ کیونکہ جنسیت ایک Generating force ہے جس کے بغیر اس کے بقول کشاکش حیات کا تصور بھی محال ہے اور چونکہ یہ ایک جبلت (Instinct) ہے اس لیے اس کی تسکین ضروری ہے۔

بنیادی سوال یا اعتراض تو یہ ہے کہ جنسیت (Sexuality) کی تسکین تو بہر حال جنسی افعال یا Accomplishment of sexual act سے ہی ممکن ہے تو پھر شاعری، افسانہ نگاری یا کسی تخلیقی کام کے کرنے سے جنسی تشنگی یا جسم کی پیاس کیوں کر بجھ سکتی ہے؟ مگر فرائڈ اسے تسلیم نہیں کرتا وہ تو کہتا ہے:

> No, says Freud, "sexuality is unable to take this simple form because it comes into the conflict with the stern prohibition of the super-ego and ego in the

psyche The wealth of the ideology is produced in the attempt to sublimate the conflict. The ideology includes religion, morals, art philosophy, neuroses and dreams."

اگر قارئین دل برا نہ کریں تو یہ کہہ سکتا ہوں کہ مذہبی رہنماؤں، اخلاقیات کے علمبرداروں، فن کاروں اور فلسفیوں کی تحلیل نفسی کی جائے تو ممکن ہے کچھ ایسے نام بھی نکل آئیں جو جنسی ناآسودگی یا جنسی جھنجھلاہٹ کے شکار رہے ہیں، لیکن جب کوئی نظریہ انتہا پسندی کا شکار ہو جاتا ہے اور مستثنیات کو کلیہ بنایا جاتا ہے تو ادبی تنقید اپنی بنیادوں سے ناآشنا ہو جاتی ہے مگر ہوا تو یہی ہے کہ جب جدیدیت کی تحریک زوروں پر تھی تو ہمیں پتہ چلا کہ:

اردو کے تمام شاعر (میراؔجی اور راشدؔ کو چھوڑ کر) کسرئی مخلوق آدھے دھڑ کے لوگ ہیں جن کا نچلا دھڑ غائب ہے۔

(سلیم احمد)

ظاہر ہے کہ اس ادبی انکشاف کے زد پر سب ہیں اس لیے کہ ''کسرئی مخلوق'' یا 'آدھے دھڑ کے لوگ'' تو سب ہیں حالانکہ اصل صورت حال کچھ اور ہی ہے اس لیے کہ میراؔجی اور راشدؔ اصل میں جنسیت زدہ شخصیت کے مالک ہیں اور یہی وہ مستثنیات ہیں جنہیں کلیہ بنا کر پیش کیا جا رہا ہے لیکن جس پورے آدمی کی دریافت یہ حضرات اپنے طور پر کرتے ہیں وہ اس طرح سامنے آتا ہے کہ:

راشدؔ اپنی محبوبہ کی اصلیت بھی جانتا ہے اور محبت کی بھی۔ اسے معلوم ہے کہ محبت صرف گل بہیاں کرنے کا نام نہیں ہے۔ نہ دامن میں پھول، چاند، ستارے وغیرہ لے کر محبوبہ کو پیش کرنے کا...... وہ جانتا ہے کہ محبت کا معاملہ دامن کے نیچے جاتا ہے...... راشدؔ کا آدمی رومانیت سے کس طرح گتھم گتھا ہے۔ دوسرے لفظوں میں یوں کہئے کہ اس نظم میں اوپر کا دھڑ

> نیچے کے دھڑ سے ملنے کے لیے بیتاب ہے، تاکہ ایک مکمل وحدت بن جائے مگر رومانیت نے بتا رکھا ہے اوپر کے دھڑ کو کہ نیچے کا دھڑ ناپاک ہے۔
>
> (نئی نظم اور پورا آدمی، سلیم احمد، ص 29-28)

پہلا سوال تو یہ ہے کہ خود راشد کی نفسیاتی گرہیں کیا ہیں؟ طوالت کے خوف سے میں تفصیل میں نہیں جاسکوں گا مگر اختصار میں راشد کی تھوڑی تحلیل نفسی کر دوں گا۔ پہلے یہ دلچسپ اقتباس دیکھئے:

> جب دو شخصیتیں مختلف ہوں اور ایک دوسرے سے نامطمئن ہوں، تنہائی میں ایک کے اعصاب پر سوار ہونے لگیں اور کسی ہمدردانہ سمجھوتے سے قاصر رہیں تو اپنی بدترین صورتوں میں بھری بزم میں ایک دوسرے کی بے عزتی کر کے اپنا انتقام لینے لگتی ہیں یعنی تنہائی میں ایک دوسرے کی ہتک سے تسکین حاصل نہیں ہوتی بلکہ تماشائیوں کی ضرورت محسوس ہونے لگتی ہے۔ ایک دوسرے سے بے اطمینانی بہت دنوں سے تھی مگر راشد صاحب کے آپریشن کے بعد جب ڈاکٹر کے مشورہ پر دونوں الگ الگ بستروں پر سونے لگے تو اور بھی ایک دوسرے کے دل دور ہوگئے۔ ڈاکٹر نے تو ایک عارضی نسخہ بتایا تھا مگر دونوں کو ایسا لطف آیا کہ صورت مستقل ہوگئی۔ یہی نہیں بستر تو الگ ہوئے ہی تھے، کمرے بھی الگ ہوگئے۔ یہ رستگاری کی ایک ناکام کوشش تھی کہ تمام تر ذہنی بُعد کے باوجود جنسی ہم آہنگی ایسی کہ آخری عمر میں بھی ہفتے میں دوبار شیلا کے کمرے میں مہمانی کرتے مگر یہ قیام آدھ گھنٹے یا ایک گھنٹے سے زیادہ نہ ہوتا۔ وہ اٹھ کر اپنے کمرے میں چلے آتے۔ وہ وصال جسے ایک دوسرے کی ذات کے انکشاف کا مژدہ ہونا تھا وہ صرف ایک جنسی سمجھوتہ بن کر رہ گیا۔
>
> (ن م راشد، شخصیت اور فن، مرتبین مغنی تبسم اور شہریار، حسن کوزہ گر، ساقی فاروقی)

یہ بات شاید پہلے کہنے کی تھی کہ راشد صاحب کی یہ دوسری شادی تھی اور اس کا پیش خیمہ وہ ملاقات تھی جو نیویارک میں ہوئی تھی۔ تب شیلا صرف 33 سال کی تھی اور راشد صاحب 53 سال کے۔ اور شیلا کو مرعوب کرنے کے لیے انہوں نے ایک جلسے میں مدعو کیا تھا جس میں وہ تقریر کرنے والے تھے۔ راشد صاحب یورپ کی برتری سے ہمیشہ برسرِ پیکار ہے اور شیلا یورپ کے مقابلے میں سخت احساس کمتری کا شکار رہی۔ شیلا کو راشد کے عہدے اور دماغ نے متاثر کیا تھا اور راشد کو شیلا کی جوانی اور سفید رنگت نے۔ لیکن اس کا بھی تعلق اوائل کے واقعات زندگی سے ملتا ہے کہ راشد صاحب بیوی کی زندگی میں بھی اس سے ناآسودہ تھے۔ راشد صاحب کی شادی میں والدین یا صرف والد کی پسند کو زیادہ دخل تھا۔ بیوی بہت ہی سگھڑ اور گھریلو قسم کی تھیں اس لیے راشد صاحب کے مجلسی مزاج کا ساتھ نہ دے سکیں۔ راشد صاحب ذہنی اور جذباتی تشنگی کے سبب مختلف عورتوں میں سیرابی حاصل کرتے رہے۔ ان تمام لڑکیوں میں ایک چینی لڑکی اور ایک امریکی لڑکی ہیلن کی رفاقت ان کے کام آئی۔ ہیلن سے انہیں جو مسرت حاصل ہوئی وہ ناقابل فراموش رہی۔ راشد صاحب بقول ساقی فاروقی Heterosexual تھے اور ہیلن نے ان پر محبت کے سارے دروازے کھول دیئے۔

اس مختصر سی تحلیل نفسی سے یہ راز بھی کھل جاتا ہے کہ یہ ایک مسخ شدہ شخصیت یا جنسیت زدہ مریضانہ ذہنیت کے شکار شاعر کی روداد ہے جس کی شخصیت میں خودسری، انتقامی کارروائی اور نفسیاتی پیچیدگیاں موجود ہیں کہ راشد نے ساقی فاروقی، منیر نیازی اور انیس ناگی سے خفگی کے عالم میں جو بھی لکھا تھا وہ ان پر بھی حرف بہ حرف صادق آتا ہے:

> Poets like Munir Niazi, Saqui Farooqui and Anis Nagi are largely victims of selflove and the senses of violence and fear which they portray can only lead to a sordid view of life born out of neurotic minds.
>
> —Rashid

یہ بات لطف سے خالی نہیں کہ راشد کی وصیت تھی کہ انہیں نذر خاک نہیں بلکہ نذر آتش کیا جائے۔ ان کا ایک بند ہے۔

آگ آزادی کا، دل شادی کا نام
آگ پیدائش کا، افزائش کا نام
آگ وہ تقدیس ڈھل جاتے ہیں جس سے سب گناہ
آگ انساں کی پہلی سانس کی مانند اک ایسا کرم
عمر کا اک طول بھی جس کا نہیں کافی جواب!

راشد کی وصیت پوری ہوئی۔ ان واقعات سے یہ ظاہر ہے کہ راشد ایک استثنیٰ تھے اور ایلیٹ کے اس بند کی صورت تھے:

Indeed it is often the case that my patients
Are only pieces of a total situation,
Which I have to explore, The single patient
Who is by himself is rather the exception

—Cocktail Party, Eliot,T.S.

مگر مستثنیات کو کلیہ نہیں بنایا جاتا اور Exception کو Genralise نہیں کیا جاتا۔ بہرحال! مذہب، اخلاقیات اور فلسفے کا جنسیات سے منسلک کرنا ایک بڑے مسئلے کو دعوت دینا ہے۔ اور ہم شاید ابھی اتنے وسیع النظر نہیں ہو سکے ہیں کہ اس انداز سے سوچ سکیں۔ اس لیے موضوع سخن صرف فن اور فنکار تک ہی محدود رکھتے ہیں کہ بقول فرائڈ فنکار کی سائیکی میں جنسیت یا Sexuality بہ آسانی داخل نہیں ہو سکتی اس لیے کہ سائیکی میں ''ایگو'' (Ego) اور ''سوپر ایگو'' (Super ego) کے درمیان پہلے ہی زبردست جنگ چھڑی ہوئی ہے اور یہ ٹکراؤ (Conflict) کسی بھی احساس کو داخل نہیں ہونے دیتا ہے اور شدید رکاوٹیں Stern prohibitions) کھڑی کرتا ہے۔ لیکن جنسیت اپنی قوت کے سبب اس ٹکراؤ کے باوجود نہ صرف نبرد آزما بھی ہو جاتی ہے مگر اس عمل میں وہ

آئیڈیالوجی بھی جنم لیتی ہے جو اس تصادم (Conflict) کو Sublimate کرنے کی کوشش کہی جا سکتی ہے۔ یہی سبب ہے کہ حاصلِ کلام کے طور پر کہا جاتا ہے کہ فرائڈ کے نظریۂ جنس کی رو سے فن، جنسی ارتفاع (Sublimated sexuality) ہے۔ لیکن میں اس تفصیلی بحث کے سہارے صرف یہ دکھانا چاہ رہا ہوں کہ فن بہر حال سائیکی کا اظہار ہے اور سائیکی (Psyche) فنکار کی شخصیت ہے جہاں ایگو اور سوپر ایگو کا تصادم ہے۔ جنس کی ارتقائی صورت ہے اور پھر رکاوٹیں بھی ہیں جو داخلی سطح پر ہیں اور شاید ان کا تعلق خارجی صورت حال سے بھی ہے۔ لیکن بہر حال یہ طے ہے کہ سائیکی فنکار کی شخصیت ہی ہے جس کا اظہار اس کے فن میں ہوتا ہے اور یہی بات مارکس بھی کہتا ہے چنانچہ مارکسی دبستان اور نفسیاتی دبستان تنقید، دونوں ہی کی رو سے فن، شخصیت کا اظہار ہے کیونکہ یہی وہ نقطہ ہے جہاں مارکس (Marx) اور فرائڈ دونوں ہی متفق ہیں۔

بہر حال! اب میں فن، فنکار اور جنسیت کے پہلو کو سامنے رکھ کر، سب سے پہلے اردو شاعری کی جانب آؤں گا اور ماضی کے شعراء کے کچھ اشعار بطور نمونہ پیش کروں گا کہ میں یہ دیکھنا چاہتا ہوں کہ پہلے کے شعراء نے بھی جنسیت (Sexuality) کو شاعری میں خوب خوب جگہ دی ہے۔

اے پری رو تو نے جو پہنی ہے سنہری انگیا
آج آتی ہے نظر سونے کی چڑیا مجھ کو
(ناسخ)

بوسہ بازی سے مرے ہوتی ہے ایذا ان کو
منہ چھپاتے ہیں جو ہوتے ہیں مہاسے پیدا
(آتش)

دوست کو لے کر بغل میں رات بھر سوتا ہوں میں
رشک ہے دشمن کو میرے طالع بیدار پر
(آتش)

وصل کی شب دل کو خوش کرنے کا سامان کیجیے
خود بھی عریاں ہوئیے ان کو بھی عریاں کیجیے
(آتش)

اے مصحفی تو ان سے محبت نہ کیجیو
ظالم غضب کی ہوتی ہیں، یہ دلی والیاں
(مصحفی)

جوش یہ کافر مناظر ہوش میں رکھتے نہیں
آہ! ان فصلوں میں اکثر اپنی رسوائی ہوئی
(جامن والیاں، جوش)

اور پھر ذرا سلجھا ہوا مگر جنسی پہلو سے قدرے گرم یہ انداز بھی دیکھئے۔

اے شوق کی بے باکی وہ کیا تیری خواہش تھی؟
جس پر انہیں غصہ ہے، انکار بھی، حیرت بھی
خود عشق کی گستاخی سب تجھ کو سکھائے گی
اے حسنِ حیا پرور، شوخی بھی، شرارت بھی
(مولانا حسرت موہانی)

کہاں ہر ایک سے بارِ نشاط اٹھتا ہے
کہ یہ بلا بھی ہم عاشقوں کے سر، آئی
ذرا وصال کے بعد آئینہ تو دیکھ اے دوست
ترے جمال کی دوشیزگی نکھر آئی
(فراق گورکھپوری)

کیا کہہ دیا فراق کہ وہ آگ ہو گئے
کر بیٹھتے ہیں آپ بھی شیطانیاں کبھی
(فراق گورکھپوری)

ہر سانس کوئی مہکی ہوئی نرم سی لے ہے
لہراتا ہوا جسم ہے یا ساز ہے لرزاں
یا مدھ بھری پروائی میں رس ڈول رہا ہے
یا مست اداؤں میں ہے اک لہر سی رقصاں
تو پاس سے گزرا کہ لپٹ مشک کی آئی
بچتی ہوئی نظریں تھیں کہ آہو تھے گریزاں
(فراق گورکھپوری)

رخوں کے چاند لبوں کے گلاب مانگے ہے
بدن کی پیاس بدن کی شراب مانگے ہے
(جاں نثار اختر)

یہ سب مشتے نمونہ از خروارے کے مصداق ہے۔ ہر چند کہ ایسی سیکڑوں کیا ہزاروں مثالیں پیش کی جا سکتی ہیں اور اساتذۂ فن کے یہاں بھی اس سلسلے میں میرؔ، غالبؔ، آتشؔ، راسخؔ، مصحفیؔ وغیرہ سب کے نام لیے جا سکتے ہیں اور اگر تمام مثالوں کو یکجا کر دیا جائے تو یقین کامل ہے کہ یہ تسلیم ہی کرنا ہوگا کہ اردو کے اکثر و بیشتر شعراء جنسیت زدہ ہیں بلکہ کلام اساتذہ کا ایک معتدبہ حصہ ایسا ہے جہاں شہوت پرستی تک کی صاف اور واضح جھلک ملتی ہے۔ حد تو یہ ہے کہ لکھنؤ کے شعراء کے یہاں تو کہیں کہیں لہجہ نسائیت زدہ ہو گیا ہے۔ لیکن سچ تو یہ ہے کہ یہ شاعری، محض جنسی خواہشات کا اظہار نہیں، یہ تخلیقات کی پیداوار بھی نہیں بلکہ بہت حد تک معاشرے کی پیداوار ہے کہ نوابانِ اودھ کی سلطنت جب اپنے شباب پر تھی اور نوابوں کی رنگین محفلوں اور تعیش پسندوں کے شہرے دور دور تک پھیل چکے تھے تب شاہدانِ بازاری کے محلے کے محلے آباد تھے اور انہیں معاشرے میں ایک خاص مرتبہ بھی حاصل تھا۔ شریف سے شریف گھرانے بھی ان سے روابط قائم کرتے تھے اور یہی سبب ہے کہ اس دور کی اکثر و بیشتر غزلوں کا محبوب بازاری ہوا کرتا تھا عشق اور ہوس میں تو کوئی فرق رہ ہی نہیں گیا تھا اور پھر جیسا کہ ظاہر ہے کہ یہ عشق Extra-marital تھا ہی۔ کلیم الدین احمد کا یہ قول

کہ ''اردو شاعری کا معشوق بیسوا ہے۔ اس کے لچھن برے ہیں۔'' میری رائے میں اسی گھرے سماجی پس منظر کی عکاسی کرتا ہے۔ لیکن ایک دلچسپ بات اور ہے۔ جس سے صرف نظر نہیں کرنا چاہئے کہ یہ زوال پذیر اور متبذل دور، دراصل شکست خوردگی کے احساس کو مکمل طور پر قبول کر چکا تھا کہ نوابوں کو اس کا احساس ہو چکا تھا کہ ان کا محل ریت کا ڈھیر ہے۔ اس کے علاوہ انگریز روز بروز اپنی طاقت بڑھاتے چلے جا رہے تھے۔ اب ذرا صورت حال کا انصاف سے جائزہ لیجئے تو ایک جانب تو انگریز نظر آئیں گے جو نبرد آزمائی میں مشغول ہیں اور دوسری جانب قلعے رنگ محل بن چکے ہیں۔ ذاتی بغض، عناد، عداوت، جعل سازیاں اور بے جا تکلف اور تصنع وغیرہ جیسے غلط نفسیاتی محرکات رگ و ریشے میں سرایت ہیں۔ دوسرے لفظوں میں یہ لڑنے کی ہمت کھو چکے ہیں۔ سپر ڈال کر شکست تسلیم کر چکے ہیں کہ ع

سر تسلیم خم ہے جو مزاج یار میں آئے

شکست خوردگی کے اس احساس نے زندگی کے مسائل سے فرار اختیار کرنے پر مجبور کر دیا ہے اور فراریت کی یہ کیفیت کچھ اس طرح ہوئی ہے کہ یہ زندگی کے مسائل سے دور بھاگے اور صنف نازک کے آغوش میں پناہ لینے لگے اور زندگی کے مسائل سے بھاگنے والے، کوچۂ قاتل کا رخ نہیں کرتے بلکہ بے نام گلیوں کو آباد کرتے ہیں۔ اس سے بھی زیادت لطف کا پہلو تو یہ مضمر ہے کہ اس معاشرے کی تعمیر میں جو اک خرابی کی صورت مضمر تھی اس سے چشم پوشی کرتے ہوئے یہ والیانِ ریاست، رؤسا اور جاگیردار، انگریزی حکومت کو عوامی سطح پر مستحکم بھی کرنے لگے کہ انہیں حکومتِ برطانیہ سے بعض مراعات کی طلب تھی۔ جسے انگریزوں نے اپنی سیاسی اور حکومتی مصلحتوں کی بنا پر قبول کر لیا۔ اس مخصوص تناظر میں ساحر لدھیانوی کی نظم ''جاگیردار'' کا یہ بند گہری تنقیدی بصیرت کا ثبوت ہے کہ۔

میں ان اجداد کا بیٹا ہوں، جنہوں نے پیہم
اجنبی قوم کے سائے کی حمایت کی ہے
غدر کی ساعتِ ناپاک سے لے کر اب تک
ہر کڑے وقت میں سرکار کی خدمت کی ہے
(''جاگیردار'' — ساحر لدھیانوی)

اس نظم کے پہلے کچھ بندوں میں ساحرؔ نے اس تعیش زدہ ماحول کی بڑی خوبصورت مصوری بھی کی ہے۔ مثال کے طور پر یہ بند ملاحظہ فرمایئے کہ۔

سبز کھیتوں میں یہ لپٹی ہوئی دوشیزائیں
ان کی شریانوں میں کس کس کا لہو جاری ہے
کس کی ہمت ہے کہ اس راز کی تشہیر کرے
سب کے دل پر مری ہیبت کا فسوں طاری ہے
("جاگیردار"۔۔۔ ساحرؔ)

اس میں نہ تو قیاس آرائی ہے نہ مبالغہ آرائی کہ جاگیردارانہ ماحول میں یا پھر سامنت وادی ماحول اور شہنشاہیت میں بھی یہی ہوتا ہے اور سچ تو یہ بھی ہے کہ عورتوں کا Exploitation انتہا کو پہنچ جاتا ہے اور عورتیں ایک Oppressed کلاس کی شکل میں نظر آنے لگتی ہیں جہاں نہ تو ان کی عزت ہے، نہ وقعت۔ بس وہ ایک تعیش پسند ماحول کا آلۂ کار ہیں اور اس کے سوا کچھ بھی نہیں۔

ہر چند کہ یہ پہلو بھی اہم ہے کہ معاشرتی ناہمواری سے جنس کو بھی ایک Distorted form بنا دیا جاتا ہے اور وصل کی راحت کے لیے ایک شبستان کافی نہیں ہوتا بلکہ حرم آباد کئے جاتے ہیں اور سائیکی کے بننے یا بگڑنے میں یہ معاشرہ مزاحم نہیں ہوتا بلکہ معاون بن جاتا ہے۔

اس داستان کا پرلطف پہلو یہ بھی ہے کہ جب 1936ء میں ترقی پسند تحریک کے زیرِ اثر معاشرتی سطح پر اقتصادی مسائل کو پہلی بار ادب میں جگہ دی گئی تو کم وبیش اسی دور میں تنقیدی سطح پر میراجی نے فرائڈ (Freud) کے نظریات سے متاثر ہو کر اردو میں تنقیدی مضامین لکھے اور بات یہاں تک پہنچی کہ خود اپنی شخصیت اور شاعری کو بھی نظریۂ جنس کی روشنی میں ہی واضح طور پر اجاگر کیا مثال کے طور پر یہ اقتباس دیکھئے:

جنسی فعل کو، اور اس کے متعلقات کو میں قدرت کی بڑی نعمت اور زندگی کی سب سے بڑی راحت اور برکت سمجھتا ہوں اور جنس کے گرد جو آلودگی، تہذیب اور تمدن نے جمع کر رکھی ہے وہ مجھے ناگوار گزرتی ہے۔ اس لیے

ردِ عمل کے طور پر، میں دنیا کی ہر بات کو جنس کے اس تصور کے آئینہ میں
دیکھتا ہوں جو فطرت کے عین مطابق ہے اور جو میرا آدرش ہے۔

یہاں ایک بات غور طلب ہے کہ میراجی کے یہاں جنس ایک ردِ عمل ہے اور یہ ردِ عمل میری نظر میں پارسائی بھی نہیں بلکہ قرینہٗ غالب ہے کہ یہ نارسائی ہے۔ میراجی کی شاعری میں لذتِ طلب کا پہلو بہت نمایاں ہے اور کہیں کہیں تو یہ لذت طلبی، مرگِ آرزو بھی بن جاتی ہے۔ میراجی کو میراسین نام کی ایک لڑکی سے عشق ہو گیا تھا۔ یہ عشق دو ملاقاتوں سے آگے نہ بڑھ سکا۔ اور وہ محمد ثناء اللہ ڈار سے میراجی ہو گئے۔ منٹو نے اپنے ایک مضمون ''تین گولے'' میں جو نقشہ کھینچا ہے، وہ تمام صاحبانِ علم کی نظر میں ہے کہ اس مضمون سے میراجی کے نقوش بہر حال اجاگر ہو جاتے ہیں۔ یہ عجیب بات ہے کہ فرائڈ کے نظریات کو میراجی نے ''نئی نفسیات'' کا نام دے کر بعض تنقیدی نظریات پیش کیے ہیں۔ مثلاً مسعود عالم ذوقی کی نظم ''جھیل کے کنارے'' کی یہ تشریح فرائڈ کی پیروی کے سوا کچھ بھی نہیں:

> اگر ہم نئی نفسیات کے استعاروں کی زبان کے لحاظ سے دیکھیں تو کئی سراغ ہمیں اس کی جنسی نوعیت کے ملیں گے۔ بہ نفسہ جھیل کو ہی دیکھیے، انسانی پیکر پر مخصوص اور مرکوز توجہ کا نفیس استعارہ ہے طیور کی پرواز دبی ہوئی جنسی خواہش کی علامت ہے۔ مختصراً نظم سے ظاہر ہے کہ شاعر کا نفس شعوری، نوعی لحاظ سے غیر مطمئن ہے اور اس بے اطمینانی کی کیفیت کو، شہری ماحول کے بیزار کن تاثر نے اور زیادہ بڑھا دیا ہے اور اسی لیے اب اس کا نفس غیر شعوری نفسیاتی اشاروں کی زبان میں ناآسودہ خواہشات کو پورا کرنے کا سامان مہیا کرتا ہے۔
>
> ('اس نظم میں'۔۔۔ میراجی، ص104)

یہ اقتباس فرائڈ کے اول الذکر نظریے سے بہت حد تک مستعار ہے۔ اب رہی یہ بات کہ مناظرِ فطرت کی عکاسی اور تصویر کشی کی تو اس کی بنیاد بھی بہت حد تک فرائڈ کے اس

نظریے پر رکھی گئی ہے کہ مناظر فطرت سے حظ اٹھانا بہت حد تک جنسی ناآسودگی کے سبب ہوا کرتا ہے۔ ن۔م۔راشد کی نظم ''داشتہ'' پر میراجی یوں رقم طراز ہیں:

مجبور ازل، مجبور ازل ہے۔ یہاں ایک منٹ کو ٹھہریئے۔ اس ٹکڑے سے شاعر کے ذہنی نشوونما پر روشنی پڑتی ہے۔ وہ ایک ایسا مرد ہے جس کی تسکین ہر پہلو سے مکمل نہیں ہوئی۔

('اس نظم میں'— میراجی، ص 105)

نظم ''داشتہ'' کا یہ بند دیکھئے

جس طرح شہر کا وہ سب سے بڑا مردِ لئیم
جسم کی مزد شبانہ دے کر
بن کے رازق تری تذلیل کئے جاتا ہے
میں بھی بانہوں کا سہارا دے کر
تیری آئندہ کی توہین کا مجرم بن جاؤں

اس بند کے بارے میں میراجی کہتے ہیں کہ:

اس نظم کی عورت ایک ایسی عورت ہے جو کسی مرد سے کسی مذہبی یا قانونی بندھن کے بغیر اقتصادی مدد حاصل کرتی ہے جسے شہر کا سب سے بڑا مرد لئیم جسم کی مزد شبانہ دے کر یہی سمجھتا ہے کہ وہی اس کا رازق ہے اور یوں شاعر کی نظر میں اس عورت کی نسائیت کی تذلیل کئے جاتا ہے۔ لیکن اگر یوں ہے تو بظاہر نظروں سے چھپا ہوا ایک عام سماجی حادثہ یا المناک واقعہ ہے۔ یہ دو افراد کی مفاہمت ہے، جس میں کسی تیسرے انسان کو کچھ کہنے سننے کی گنجائش نہیں۔ پھر یہ تیسرا فرد، یہ شاعر کیوں آن ٹپکا۔ بات یہ ہے کہ اس نظم کی داشتہ مرد لئیم کی کوئی بال بندی غلام نہیں۔ وہ ایک خدمت کرتی ہے اور اس کا معاوضہ اسے مل جاتا ہے۔ جب کبھی کہیں مرد لئیم کو اس کی خدمت کی حاجت ہو اس کی حاضری لازمی ہے۔ باقی وقت کے لیے وہ اپنی آپ مالک ہے۔

مگر یہ جملہ کہ ''وہ ایک ایسا مرد ہے جس کی تسکین ہر پہلو سے مکمل نہیں ہوئی'' دراصل ''نمفو'' کے تصور کو پیش کرتا ہے جو ایک نفسیاتی مرض ہے اور جس کا نفسیاتی علاج یعنی Psychotherapy میں ذکر ہے۔

راشد کی نظم ''اجنبی عورت'' کے بارے میں میراجی یوں رقم طراز ہیں:

مشرق اور مغرب کے درمیان ایک دیوار ظلم حائل ہے اور حقیقت کو جان کر یہ اجنبی عورت شاعر کو ایک مبہم خوف سے لرزتی ہوئی محسوس ہوتی ہے۔ یہ خوف کیسا ہے۔ اسے اب آپ خود سوچئے۔

حالانکہ اصل بات یہ ہے کہ راشد صاحب یورپ کی برتری سے ہمیشہ برسرِ پیکار رہے اور شیلا یورپ کے مقابلے میں سخت احساس کمتری کی شکار رہی۔ شیلا کو راشد کے دل و دماغ نے متاثر کیا اور راشد کی شیلا کی جوانی اور سفید رنگت نے اور یہی آویزش اس نظم کی محرک ہے۔

راشد کی ایک نظم ہے ''رقص'':

اے مری ہم رقص مجھ کو تھام لے
عہدِ پارینہ کا میں انساں نہیں
زندگی ایک خونی بھیڑیئے سے کم نہیں
اے حسین و اجنبی عورت
اسی کے ڈر سے میں
ہو رہا ہوں لمحہ لمحہ اور بھی تیرے قریب
جانتا ہوں تو مری جاں بھی نہیں
تجھ سے ملنے کا پھر امکاں بھی نہیں
تو مری ان آرزوؤں کی مگر تمثیل ہے
جو رہیں مجھ سے گریزاں آج تک
اے مری ہم رقص مجھ کو تھام لے

عہد پارینہ کا میں انسان نہیں
بندگی سے اس درو دیوار کی
ہو چکی ہیں خواہشیں بے سوز و رنگ
جسم سے تیرے لپٹ سکتا ہوں میں
زندگانی پر جھپٹ سکتا نہیں
اس لیے اب تھام لے
اے حسین و اجنبی عورت......

''رقص'' کے بارے میں میراجی کا خیال یہ ہے کہ

وہ تو رقص میں صرف جسم سے لپٹ سکتا ہے اور بس، زندگی پر وہ نہیں جھپٹ سکتا۔ یہاں زندگی کے دو مفہوم ہو سکتے ہیں۔ ایک وہ زندگی جو گھر کے باہر ہے جسے چھوڑ کر، جس سے تنگ آ کر، شاعر اس چہار دیواری میں آیا ہے اور دوسرے وہ زندگی جو اسے اس وقت اپنے آس پاس اپنے پہلو میں دکھائی دے رہی ہے۔

مگر بہ ایں ہمہ جنسیت، فراریت اور گریز کی شکل اختیار کر لیتی ہے۔ ہر چند کہ راشدؔ کی یہ نظم جنسیت کی ایک نئی تفہیم ہے کہ یہاں زندگی ایک خونی بھیڑیے سے کم نہیں یعنی خونی بھیڑیے کی طرح سفاک اور بے رحم ہے۔ شاعر اپنی زندگی کے مسائل سے لڑنے کی ہمت کھو چکا ہے۔ اور اپنی شکست تسلیم کر چکا ہے اور اس طرح شکست خوردگی کے احساس نے زندگی کے مسائل سے فرار اختیار کرنے پر اسے مجبور کر دیا ہے اور فراریت کی یہ کیفیت کچھ اس طرح ہوئی ہے کہ وہ زندگی کے مسائل سے دور بھاگا اور صنف نازک کے آغوش میں کیف اور انبساط تلاش کرنے لگا۔ غرض اس عنوان جنسیت، شکست خوردگی کے احساس سے پیچھا چھڑانے کی سبیل ہے اور غم غلط کرنے کا خوبصورت بہانہ۔

اور اب میرا جی کی تنقید کی دوسری مثالیں پیش کروں گا۔ جوش ملیح آبادی کی ایک رباعی ہے۔

خاتم سے علیحدہ نگیں ہو، ہے ہے
روتی ہوئی چشم سرگیں ہو، ہے ہے
جھونکوں میں کراہنے کی ہیں آوازیں
کیا تم ہو، تمہیں ہو، ہے ہے

اگر خاتم کو جنس کی علامت سمجھ لیا جائے تو رباعی کا موضوع بچے کی پیدائش ہو جائے گا۔ اس صورت میں ہم یہ فرض کر لیں گے کہ شاعر پاس کے کمرے میں موجود ہے۔

('اس نظم میں'، میرا جی)

میرا جی کی اس تشریح کے بعد از راہ مذاق یہ عرض کروں گا کہ غالباً کراہنے کی آواز میرا جی کی نظروں میں Labour pain کے سبب ہے۔

بہر حال! یہ تو رہے میرا جی کے بعض تجزیے، جہاں اکثر و بیشتر سطحوں پر جنس، شاعری میں مختلف علامتوں کی شکل میں ظہور پذیر ہے۔ کبھی "طیور کی پرواز" دبی ہوئی جنسی خواہش کی علامت ہے، کبھی جھیل، کبھی خاتم جنس کی علامت ہے۔ ازیں قبیل بہت سی مثالیں پیش کی جا سکتی ہیں۔ لیکن ہر سطح پر، یہ بات مشترک نظر آئے گی کہ فرائڈ کا نظریہ جنس ان کی اکثر و بیشتر تنقیدی نگارشات میں جانِ مضموں ہے۔ اب رہی میرا جی کی شاعری، تو میں ان کی شاعری کو دو جہات سے دیکھتا ہوں۔ پہلی تو یہ ہے کہ ان کی شاعری، ان کی شخصیت اور ان کے وضع کردہ اصولوں سے الگ کر کے دیکھی جائے۔ لیکن اس عنوان سے بات نہیں بنتی۔ صرف دوسری جہت رہ جاتی ہے اور وہ یہ کہ ان کی شاعری، ان کی تنقید کی روشنی میں ہی دیکھی جائے۔ یہاں کچھ بات بن سکتی ہے اور حقیقت صرف یہ ہے کہ ان کی جنسی تشنگی ان کی شاعری کی روح ہے اور شاید یہی ان کی نظم گوئی کی محرک بھی ہے جو انہیں مجبور تو ابناتی ہے۔ مثال کے طور پر ان کی نظم "سرگوشیاں" کے دو بند ملاحظہ فرمائیے۔

آج رات
میرا دل
چاہتا ہے تو بھی میرے پاس ہو
اور سوئیں ساتھ ساتھ
آج تو آ جا، مری ہمراز بن
آ بھی جا
آ، گھٹائیں آ رہی ہیں بے نشاں رفتار سے
اور ان کالی گھٹاؤں میں ہے سرمستی خمار
اور پانی کے ہیں تار
تو بھی آ
مل کے ہم
گا ہی لیں چاہت کے گیت
جسم بھی تیرا مجھے مرغوب ہے
اور تیری ہر ادا
یہ چہرا ترا
محبوب ہے

یہاں ایک لمحے کو ٹھہریے۔ ''کالی گھٹائیں''، ''گھپ اندھیرا'' دراصل ''گھنگھور بارش'' کی علامتیں ہیں اور پھر ''پانی کے تار'' بھی تیز بارش کا مظہر ہے۔ اب اگر مناظر فطرت سے حظ اٹھایا جانا جنسی تشنگی کی علامت قرار پائے تو ظاہر ہے کہ اس کا عکس تو اس نظم میں صاف جھلکتا ہی ہے کہ شاعر کا جی چاہتا ہے کہ محبوب اس کے پاس ہو لیکن یہ بات یہیں ختم نہیں ہوتی آگے کا ٹکڑا ہے ''اور سوئیں ساتھ ساتھ'' پھر ان کالی گھٹاؤں میں سرمستی ہے، خمار ہے۔ یہ سرمستی، یہ خمار، جنس سے الگ نہیں کہ شدید بارش اور گھٹاٹوپ اندھیرے میں کپڑے جسم سے چپک جاتے ہیں اور اس طرح جسم کے خطوط، دل آویز اور واضح ہو جاتے ہیں۔ غرض سارا ماحول تو بہ شکن اور ہیجان

انگیز ہے۔ میراجی نے جنسی خواہشات کو بارش اور بے نشان رفتار سے آنے والی گھٹاؤں سے وابستہ کر کے، واقعی بڑی خوبصورتی سے اجاگر بلکہ برانگیختہ کیا ہے۔ اور اس طرح جنس کے گرد جو آلودگی بہ قول میراجیؔ تہذیب اور تمدن نے جمع کر رکھی ہے، دھل گئی ہے یا پھر پانی کے تار کے سبب تربہ تر ہو گئی ہے۔

اب آیئے میراجیؔ کے ان اشعار کی جانب ۔

کبھی ہنسائے، کبھی رلائے، بین بجا کر سب کو رجھائے
اس کی ریت، انوکھی نیاری، جیون ایک مداری

وزیر آغاؔ نے ان دو اشعار کی تشریح، فرائڈ کے نظریہ جنس کی روشنی میں یوں کی ہے کہ:

یہاں مداری دراصل محبوب کی علامت ہے۔ محبوب جس کا عورت کو انتظار ہے۔ اس محبوب کو مداری کا نام دے کر اور اس کے ہاتھ میں بین تھما کر میراجیؔ نے جنس کے اس پہلو کو بڑی خوبی سے اجاگر کیا ہے جو سانپ کی روایت سے وابستہ ہے اور گیت کے جنسی جذبے سے پوری طرح منسلک ہے۔

(اردو شاعری کا مزاج، وزیر آغا، ص 195)

ہر چند کہ وزیر آغا اردو شاعری کا مزاج فرائڈ اور یونگ کی نفسیات میں ہی تلاش کرتے ہیں مگر ان کا یہ قول بہت حد تک درست ہے کہ بقول فرائڈ، سانپ، جنس کی علامت ہے اور پھر معاملہ میراجی کا ہے جو جنسی خواہشات کی روشنی میں ہی دنیا کو، زندگی اور زندگی کے تمام متعلقات کو دیکھتے ہیں۔ اس لیے بھی وزیر آغا کی تشریح یہاں مناسب ہی معلوم ہوتی ہے۔ ویسے ایک بات بر سبیل تذکرہ عرض کر دوں کہ بقول یونگ (Jung) سانپ ابدیت کی علامت ہے اور اسی موضوع پر ندا فاضلیؔ کا ایک خوبصورت شعر ہے۔

رات کی بین سے جب بھی کوئی نغمہ پھوٹا
سانپ کی آنکھ میں پوشیدہ خزانے جاگے

اس شعر میں ایک حسن یہ ہے کہ بین سے نغمے پھوٹنا، سانپ کے لیے پرکشش ہوتا ہے اور پھر سانپ کی آنکھ میں عکس کا آجانا قدیم اساطیری روایات سے منسلک ہے۔ میری

رائے میں سانپ، یہاں ابدیت کی علامت ہے کہ سارا زور پہلے مصرعے میں ''جب بھی'' پر ہے۔ ویسے ایک بات اور بھی دیکھنے کی ہے کہ بین، نغمہ اور سانپ کے درمیان ایک سیدھا اور سادہ سا ربط بہر حال ہے اور پھر سانپ کی آنکھ میں عکس کا آ جانا اور پوشیدہ خزانوں کا جاگ جانا بھی بے ربط نہیں۔ ہر چند کہ پہلے مصرعے کے الفاظ مثلاً رات، بین اور نغمہ کے درمیان ربط کی نوعیت مختلف ہے۔ لیکن اس کے باوجود دونوں مصرعے مل کر، ایک نئی بات پیدا کر دیتے ہیں۔ یہ یونگ کے نظریے سے قریب تر ہے۔ یہاں ندا فاضلی کی فن کارانہ چابکدستی یہ ہے کہ انہوں نے صرف دو مصرعوں میں ایک گہری علامتی معنویت اجاگر کرنے کی کوشش کی ہے...... اور وہ اس کی کوشش میں کامیاب ہیں۔

اب میں ن۔م۔راشد کی ایک ایسی نظم کی طرف آ رہا ہوں جو بے حد فکر انگیز ہے کہ یہاں جنس کو ایک عجیب شکل میں پیش کیا گیا ہے۔ نظم کا عنوان ہے...... ''انتقام''

اس کا چہرا
اس کے خد و خال یاد آتے نہیں
اک شبستاں یاد ہے
اک برہنہ جسم آتش داں کے پاس
فرش پر قالین، قالینوں پہ سیج
دھات اور پتھر کے بت
گوشۂ دیوار میں ہنستے ہوئے
اور آتش داں میں انگاروں کا شور
ان بتوں کی بے حسی پر خشمگیں
اجلی اجلی اونچی دیواروں پہ عکس
ان فرنگی حاکموں کی یادگار
جن کی تلواروں نے رکھا تھا یہاں
سنگِ بنیادِ فرنگ

یعنی سنگِ تربتِ ہندوستان
اس کا چہرہ، اس کے خدوخال یاد آتے نہیں
اک برہنہ جسم اب تک یاد ہے
اجنبی عورت کا جسم
میرے ہونٹوں نے لیا تھا رات بھر
جس سے اربابِ وطن کی بے بسی کا انتقام
وہ برہنہ جسم اب تک یاد ہے

جیسا کہ میں نے عرض کیا راشد کی یہ نظم بے حد فکر انگیز ہے اور اس نظم کی تشریح، اگرچہ اکثر و بیشتر نقادوں نے اپنے طور پر کی ہے لیکن بات نہیں بنی۔ کیونکہ یہاں لامحدود انانیت ہے (Boundless Egoism) اور تخریبی رجحان (Destructive Urge) بھی اور یہ دونوں نفسیاتی پیچیدگی یا نفسیاتی کومپلکس مل کر راشد کو بیک وقت مجرم اور فنکار دونوں ہی بنا دیتے ہیں۔ بقول ایڈلر احساس کمتری کو احساس برتری میں بدلنے کی کوشش عموماً ایسے ہی گھناؤنے اور سنگین جرائم کرا دیتی ہے۔ جیسا کہ نظم سے ظاہر ہے یہاں جنسی خواہشات انتقام کی شکل اختیار کر لیتی ہیں اس کی ایک تشریح یہ بھی ہو سکتی ہے کہ وہ جسمانی اتصال سے جسم کی آگ ہی نہیں بلکہ بدلے کی آگ بھی بجھا رہا ہے (واضح رہے یہاں میں نے "بدلے کی آگ" بھی کہا ہے) لیکن بات بصورت دیگر بھی دیکھی جا سکتی ہے اور ایسا صاف محسوس ہوتا ہے کہ انتقام کی تمام راہیں مسدود پا کر وہ جنسی درندگی پر اتر آیا ہے۔ تب ایسا لگتا ہے کہ اس عنوان وہ جسم کی آگ نہیں بلکہ صرف بدلے کی آگ بجھا رہا ہے۔ دونوں باتوں میں بڑا فرق ہے۔ پہلی بات کو سامنے رکھ کر دیکھئے تو یہ وقوعہ صرف انتقامی نوعیت کا ہو جاتا ہے۔ جنسی افعال کی یہ پیچیدگی ایک تفصیل طلب موضوع ہے کہ ایک عنوان دیکھئے تو جنسی افعال محبت کا بہترین اظہار ہیں لیکن دوسری طرح دیکھئے تو یہی باتیں عجیب ہو جاتی ہیں کہ جنسی تشدد کو شدید نفرت کا اظہار بھی کہہ سکتے ہیں اور نکتے کی بات یہ ہے کہ اعلیٰ طبقے کی متمول، ذی اقتدار، معزز اور ذی حیثیت عورتیں ہی عموماً اس قسم کے حادثے

کی شکار ہوتی ہیں اور انتہائی مفلوک الحال، مفلس اور قلاش مردوں کے ہاتھ ایسے انجام کو پہنچ جاتی ہیں جہاں انہیں اپنے آپ سے نفرت ہو جاتی ہے۔

مگر ایک حقیقت یہ بھی ہے کہ دونوں کی سماجی حیثیت میں زمین آسمان کا فرق ہوتا ہے اور وقوعے کا بڑا سبب یہ بھی ہے کہ احساسات کی سطح پر وقوعے سے پہلے اور وقوعے کے بعد بھی دونوں کے احساسات نہ صرف مختلف بلکہ متضاد ہوتے ہیں۔ مرد کو خوشی اس بات کی ہوتی ہے کہ ایسی مغرور اور بد دماغ عورت کا غرور خاک میں مل گیا اور اسے اس بات کی خوشی بھی ہوتی ہے کہ اس وقوعے کے نتیجے میں وہ طبقاتی برتری بھی رخصت ہو گئی جو ایک چٹان کی طرح حائل تھی اور ظاہر ہے اس طرح عصمت کا لبادہ بھی تار تار ہو گیا جو اس کے حسن کا نایاب گوہر تھا اور جسے پہن کر وہ اتراتی تھی۔ دوسری طرف عورت یہ سوچتی ہے کہ سب کچھ ہوتے ہوئے بھی اب اس کے پاس کچھ بھی نہیں ہے کہ ایک ہی نیم تاریک شب کا دھندلکا اسے کھا چکا ہے اور اب ساری زندگی اس دھندلکے کے اثرات قائم رہیں گے۔

بہر حال! یہ تو جنسی تشدد کی بعض نفسیاتی نزاکتیں ہیں اور ان نزاکتوں کو سمجھے بغیر اس کی تفہیم یا تشریح میں دشواری ہی دشواری ہوگی۔ حالانکہ اس نظم کے اہم پہلو کچھ اور بھی ہیں غور سے دیکھئے تو یہ بات صاف نظر آئے گی کہ قصور نہ تو اس برہنہ جسم کا تھا اور نہ ہی ان ہونٹوں کا جو رات بھر ارباب وطن کی بے بسی کا انتقام لیتے رہے قصور بلکہ صرف اس نظام حکومت کا تھا جو اجتماعیت کو کچلتے ہوئے انفرادیت کو مستحکم کرنے پر بضد اور مصر ہے کہ برطانوی استعماریت (British colonialism) کو مضبوط کرنے کی کوشش میں عوامی تحریک کو ذلیل و رسوا کرنے میں پیش پیش حکومت میں جائز اور ناجائز کا فرق رہ ہی کہاں جاتا ہے۔

اب اگر آپ یہ کہیں کہ میں نے یہ باتیں یوں ہی جوڑ دی ہیں تو آپ کا یہ اعتراض درست نہ ہوگا کہ یہاں ایسے مصرعے بھی ہیں ''ان فرنگی حاکموں کی یادگار'' جن کی تلواروں نے رکھا تھا یہاں ''سنگ بنیاد فرنگ'' اور پھر یہ مصرعہ ''یعنی سنگِ تربتِ ہندوستاں''۔ ان مصرعوں کی کیا تشریح پیش کی جا سکتی ہے یا کیا جواز فراہم کیا جا سکتا ہے؟ یہ مصرعے اس بات پر شاہد ہیں کہ برطانوی استعماریت سے نفرت شاعر کے لاشعور میں

کنڈلی مار کر بیٹھی ہوئی ہے۔ اسے دھات اور پتھر کے بت یا اجلی اجلی اونچی دیواروں پہ عکس، برطانوی استعماریت، جبر واستبداد اور ارباب وطن کی بے بسی کی علامتیں نظر آنے لگتے ہیں اور تب وہ انتقامی جذبہ موجزن ہو جاتا ہے جو باعتبار نتیجہ اس جنسی بہیمیت یا جنسی درندگی کی شکل میں اظہار پاتا ہے۔ مگر اسے اپنے اس فعل پر اس لیے شرمندگی نہیں کہ وہ سوچتا ہے کہ اس نے تمام مظالم کا بدلہ لے لیا ہے اور ہر چند کہ یہ ایک منفی عمل یا رجحان ہے لیکن اس کے اسباب وعلل منفی نہیں قابل غور بات یہ بھی ہے کہ یہ محرکات سو فیصد جنسی محرکات بھی نہیں کہے جا سکتے ہیں کہ یہاں سماجی مسائل کو خارج از بحث نہیں قرار دیا جا سکتا کہ وہ ایک اہم محرک کی صورت یہاں کار فرما ہیں۔ ظاہر ہے برطانوی استعماریت کے سبب جو مسائل جنم لے رہے تھے ان کی نوعیت سماجی بھی تھی اور جو صورت حال وجود میں آ رہی تھی وہ خارجی سطح پر بھی صاف جھلک رہی تھی۔ کسی بھی سرمایہ دارانہ نظام میں ایک صنعتی تہذیب وجود میں آنے لگتی ہے اور اس معاشرے میں ایک شہری دوسرے کا دشمن بننے لگتا ہے کیونکہ اپنے وجود کو برقرار رکھنے کے لیے اسے جدوجہد کرنا ہوتی ہے اور کسی ایسے معاشرے میں غیر اخلاقی حرکتیں، جنسی تشدد (Sexual assault) اور مختلف جرائم فطری بات ہے اس لیے کہ اجتماعی طور پر سماجی مسائل کے سبب ایک اجتماعی نفسیات یا سماجی نفسیات بھی وجود میں آتی ہے جہاں سماجی مسائل کو دیکھتے ہوئے نفسیاتی تجزیے کیے جاتے ہیں اور یہی ترقی پسندانہ فکر ہے یا مماثلت کا وہ پہلو جو ترقی پسندی اور نفسیاتی تنقید میں قدر مشترک ہے۔ بقول ایڈلر:

> In a civilisation where one man is the enemy of the other for this is what our whole industrialised system means demoralisation is ineradicable for demoralisation and crime are the by-products of the struggle for our industrialised civilisation.

ظاہر ہے یہاں ایک اخلاقی انجماد (Moral qualm) وجود میں آ جاتا ہے۔ لیکن جس معاشرے میں بھی کسی طبقے میں احساس کمتری جاگے گا وہاں ذہنی طور پر غیر متوازن لوگ وجود میں آئیں گے۔ یہ لوگ اپنے احساس کمتری کو احساس برتری میں بدلنے کی کوشش میں جنونی انداز اختیار کر لیتے ہیں اور عموماً پاگل ہو جاتے ہیں یا پھر مجرم بن جاتے ہیں یا مخصوص قسم کے شاعر ہو جاتے ہیں اس جنون یا Neurosis کا بقول ایڈلر سبب یہ ہے:

> Every neurosis can be understood as an attempt to free oneself from a feeling of inferiority in order to gain a feeling of superiority.
>
> (The practice and principle of individual psychology&&Adler p23)

اس نظم سے قطع نظر، راشد کے یہاں یوں بھی فکری سطح پر جنسی محرکات کی کارفرمائی بدرجۂ اتم پائی جاتی ہے کہ وہ جنسی لذتیت کو صرف جسم کی تسکین کا واحد وسیلہ اور ذریعہ نہیں مانتے بلکہ روح کی تسکین کا بھی واحد ذریعہ مانتے ہیں۔ مثال کے طور پر یہ بند ملاحظہ فرمائیے ۔

میں جو سرمست نہنگوں کی طرح
اپنے جذبات کی شوریدہ سری سے مجبور
مضطرب رہتا ہوں، مدہوشیٔ عشرت کے لیے
اور تری سادہ پرستش کے بجائے
مرتا ہوں، تری ہم آغوشی کی لذت کے لیے
چاندنی میں شیشم کے درختوں کے نیچے اپنے بوسوں سے اپنی روح کا اظہار ہے
(راشد)

یہاں آخری مصرعہ واضح طور پر راشد کے احساسات کی ترجمانی کرتا ہے اور میرے اول الذکر قول کی تصدیق بھی ہے کہ راشد دراصل جسم اور روح کے تقاضوں کو یکساں سمجھتے ہیں۔ لیکن مزید کچھ کہنے سے قبل، راشد کی ایک اور طویل نظم پیش کرنا چاہوں گا جو جسم اور روح کے انسلاکات کو واضح کرتی ہے۔

جسم ہے روح کی عظمت کے لیے زینۂ نور
منبعِ کیف و سرور
نارسا آج بھی ہے شوق پرستارِ جمال
آہ! انسان کہ ہے جادہ کشِ راہِ طویل
روحِ یونان پہ سلام
اک زمستاں کی حسیں رات کا ہنگامِ تپاک
اس کی لذت سے آگاہ ہے کون؟
ورنہ شب ہائے زمستاں ابھی بیکار نہیں
اور نہ بے سود ہیں ایامِ بہار
آہ! انسان کہ ہے وہموں کا پرستار ابھی
حسن بے چارے کو دھوکا سا دیے جاتا ہے
ذوقِ تقدیس پہ مجبور کیے جاتا ہے
ٹوٹ جائیں گے کسی روز مزامیر کے تار
مسکرا دے کہ ہے تابندہ ابھی تیرا شباب
ہے یہی حضرتِ یزداں کے تمسخر کا جواب

یہاں بھی وہی بات آئی ہے کہ ''جسم ہے روح کی عظمت کے لیے زینۂ نور'' اور ''جسم اور روح کے آہنگ سے محروم ہے تو!'' میں یہاں جسم اور روح کے ارتباط کو پیش کرنے سے قبل یہ ضروری سمجھتا ہوں کہ جسم اور دماغ کے درمیان ارتباط کو پیش کروں ایک سامنے کی مثال تو یہ ہے کہ اگر آپ ایک سادہ کاغذ سامنے رکھ لیجیے۔ اور وہ اگر دونوں طرف سادہ ہے تو آپ کاغذ کے اس طرف لکھیے یا اس طرف، اس کا اثر دونوں طرف پڑے گا۔

آپ اس پر ایک جانب روغن لگا کر لکھیے اس کا اثر دوسری جانب بھی نظر آئے گا بالکل یہی حال جسم اور دماغ کا ہے۔ ایسی مثالیں پیش کی جا سکتی ہیں کہ صرف تفکرات (Worries) سے Ulcer تک ہو جاتا ہے اور مئے نوشی کی کثرت کے سبب ذہنی توازن تک خراب ہو جاتا ہے۔ غرض جسمانی حالات ذہنی حالات کو اور ذہنی حالات جسمانی حالات کو متاثر کرتے ہیں اور ان پر منحصر ہوتے ہیں بقول راشد، جسم ہی روح کے اظہار کا ذریعہ ہے۔ ایک سوال جو تمام مفکرین کے یہاں ایک قدر مشترک ہے کہ موت کے بعد جسم فنا ہو جاتا ہے؟ تو کیا روح بھی فنا ہو جاتی ہے؟ اگر نہیں تو روح کس طرح اپنا اظہار کرتی ہے۔ جسم تو نذرِ خاک یا نذرِ آتش ہو چکا۔ ظاہر ہے روح کے اظہار کا ذریعہ صرف جسم نہیں کچھ اور بھی ہے۔ "یہ کچھ اور بھی" بے حد اہم ہے جسے راشد اہمیت نہیں دیتے۔ جسم ایک لفاف ہے اور روح وہ مضمون یا مکتوب جسے ملفوف کرنے کے لیے جسم کو بطور لفاف استعمال کیا گیا ہے۔ لفاف اگر ضائع بھی ہو جائے تو مضمون یا مکتوب تو محفوظ ہی کر لیا جاتا ہے۔

اب کچھ انگریزی کی جدید نظمیں بھی دیکھئے جہاں جنسیت جانِ مضمون ہے۔ جیسے کملا داس اور نسیم ایزیکل:

Do you enjoy it? No you have
to love the other person, then
you do
never mind, you love my
breasts, thighs
buttock, don't you? of course
you do
it's O.K., know, and I love
your body, too, though you are
hardly my cup of tea.

(Nissim Ezekeil)

کملا داس کا یہ بند بھی دیکھئے:

Gift him all

gift him what makes you

woman

the scent of long hair

the musk of sweat between

the breasts

the warm shock of the menstrual

blood

and all your endless female

hungers.

ان دونوں ہی نظموں میں جنسی خواہشات اور جنسی افعال کا بے باکانہ اظہار شاعری کا محور ہے۔ ممکن ہے جنسی تعلقات پر عائد کردہ سماجی پابندیاں نئے ذہن کے لیے قابل قبول نہ ہوں اور یہ بھی ممکن ہے کہ نیا ذہن اسے ایک ضرورت سمجھتا ہو اور کسی کی ضرورت تکمیل کو آوارگی کا نام دینا پسند نہ کرتا ہو کہ اس قسم کی جنسی جھنجھلاہٹ عموماً سماج کی پابندیوں سے بھی ہوتی ہے کہ انسان ابھی تک اتنا بیدار نہیں ہوا ہے کہ ان معاملات کو سمجھ سکے۔ جیسے گوڈون (Godwin) کی پالیٹکل جسٹس (Political Justice) میں بھی خلوصِ فکر نہیں ہے۔ اس لیے کہ اگر وہ عورت اور مرد کے تعلقات پر کسی قسم کی پابندی کا قائل نہ تھا تو اس نے شیلی پر دعویٰ کیوں دائر کیا؟ اگر وہ مخلص ہوتا تو شیلی سے اس لیے ناراض نہ ہو جاتا کہ اس کی لڑکی میری گاڈون کو بھگا لے گیا تھا۔ گاڈون کا یہ کارنامہ اس وقت کا ہے جب وہ باپ نہیں بنا تھا۔ اسی لیے پالیٹکل جسٹس بھی جھنجھلاہٹ ہی کا نتیجہ معلوم ہوتی ہے۔ ایسے ہی لوگ جنسی اعتبار سے جنونی بھی نہیں ہو سکتے۔ حالانکہ جنسی جنونی، صورت شکل سے ظاہر نہیں ہوتے کیوں کہ عام حالات میں یہ بڑے معصوم صورت اور

فرشتہ خصلت ہوتے ہیں۔ شرمیلا پن تو ان کے کردار کا جزو لازم ہوتا ہے لیکن جب دورہ پڑتا ہے تو وہ کچھ بھی کر سکتے ہیں۔

بہر حال! ہمارے یہاں کچھ ایسے اساتذہ فن بھی ہیں جن کے یہاں ''فاسقانہ شاعری'' کا انداز نہیں ہے اور جن کی شاعرانہ عظمت سے انکار نہیں کیا جا سکتا۔ جیسے کہ فراق گورکھپوری جن کی رائے میں جنس ایک تخلیقی عمل ہے اور جنس انسانی نسل کے ارتقاء اور افزائش کی علامت ہے۔ ممکن ہے اس نظریہ کا تعلق کسی مذہبی فلسفے سے بھی ہو کہ بعض مفکرین کی نظر میں جنس ایک مقدس جذبہ ہے۔ بہر حال! فراق نے اپنے ایک مکتوب میں لکھا ہے کہ:

> ......پھر بھی مجھے اس کا اعتراف ہے کہ میری ذاتی زندگی بہت حد تک جنسیت زدہ رہی ہے اور ہے۔ جنسیت سے چھٹکارا پانے کے بدلے میں نے اسے شعوری اور وجدانی طور پر گہرا بنانے کی کوشش کی ہے۔ میری جنسی زندگی کو اس بات سے نہیں سمجھا جا سکتا کہ کن کن سے میرے تعلقات ہیں۔ ان تعلقات کو میں نے کس طرح ہضم کیا ہے جنسیت کو کتنا لطیف اور رنگین بنا سکا ہوں۔ پاکیزگی جنسی تعلق سے بچنے کا نام نہیں ہے۔ بلکہ اس تعلق کو وجدانیت اور جمالیاتی صفات سے متصف کرنے کا نام ہے۔
>
> (فراق کے خطوط بہ نام محمد طفیل، مدیر 'نقوش' لاہور، جولائی - اگست، 54)

یہی جمالیاتی حسیت ان کی شاعری کو فنی سطح پر مستحکم کر دیتی ہے۔ رہی بات جنس کو ایک مقدس جذبہ تسلیم کرنے کی تو وہ اسی وقت ممکن ہے جب جنس کا صحیح تصور بھی ذہن میں ہو کہ ہر وہ کام ثواب ہے جس کے جائز طور پر نہ کرنے کی صورت میں انسان کسی نہ کسی گناہ کا مرتکب ہو ہی جائے کہ ثواب کا ہر تصور، کسی نہ کسی گناہ سے بچنے کے لیے ہے اور اخلاقیات کا صحیح مفہوم غیر اخلاقی باتوں کو سمجھنے سے ہی صاف ہوتا ہے اگر ہم خشک اخلاقی پہلو پر مصر ہیں تو ہمیں لب دریائے معاصی تک پہنچنا ہی ہوگا۔

اب ایک بات اور کہ اگر جمالیاتی حسیت، فن کے لیے لازمی شئے ہے تو پھر اس کا احساس ترقی پسند شاعروں سب سے زیادہ فیض کو ہے کیوں کہ فیض بھی رومان سے ہجرت

کر کے حقیقت تک آئے ہیں۔ لیکن اس تخلیقی سفر میں زادِراہ کے طور پر انہوں نے جمالیاتی وجدان کو منتخب کیا ہے اور یہ جمالیاتی وجدان، ان کے یہاں بہ درجۂ اتم موجود ہے۔ کہنے کا مطلب یہ ہے کہ یہ بات صرف فراقؔ کے حصہ میں نہیں آئی۔ اور بھی نام ایسے نکل آئیں جو اسی معیار اور اسی میزان پر پورے اترتے ہیں۔ جیسے فیضؔ کی ایک نظم ہے "میرے ندیم" جس کا ایک بند یہ ہے۔

وہ ناصبور نگاہیں، وہ منتظر راہیں
وہ پاسِ ضبط سے دل میں دبی ہوئی آہیں
وہ انتظار کی راتیں طویل، تیرہ و تار
وہ نیم خواب شبستاں، وہ مخملی باہیں
کہانیاں تھیں، کہاں کھو گئی ہیں میرے ندیم

فیضؔ یہاں دوری کے احساس کے باوجود تمام تر کیفیات لذتیت سے ہم مزاج اور ہم آشنا ہیں۔ یہی وجدان اور جمالیاتی احساس کا رچاؤ، فیضؔ کو سماجی حقائق کے اظہار میں بھی دوسرے تمام معاصرین سے ممتاز اور ممیز کرتا ہے اور فنکارانہ حسن کا بھی بڑا سبب یہی ہے لیکن راشدؔ کے یہاں اسی کی کمی کھٹکتی ہے اور اسے تنقیدی سطح پر محسوس بھی کیا گیا ہے۔ یہ فرق بڑے ہی صاف اور خوبصورت انداز سے خلیل الرحمٰن اعظمی نے بھی اس طرح بیان کیا ہے:

> راشدؔ اور فیضؔ غالباً جدید شاعری میں ذہن کا عنصر داخل کرنے کے ذمے دار ہیں...... لیکن فیضؔ اور راشدؔ میں دو حیثیتوں سے فرق نمایاں ہے۔ ایک تو فیضؔ کا اسلوب ہندوستانی شاعری کے لیے بالکل اجنبی نہیں ہے کیونکہ اس میں قدیم ادب کی بہت سی روایتوں کا زیر و بم سنائی دیتا ہے۔ دوسرے فیضؔ کا نقطہ نظر اثباتی ہے اور وہ زندگی کے تلخ حقائق کو انگیز کر کے اس میں ایک صحت مند زاویۂ نظر پیدا کر سکتے ہیں۔ برخلاف اس کے

راشدؔ کا اسلوب بغاوت کا اعلان ہے۔ ایسی بغاوت جس کی محرک ان کی شکست خوردگی ہے۔

(اردو میں ترقی پسند ادبی تحریک، خلیل الرحمن اعظمی، ص138)

نیا ذہن تمام نئے رجحانات کے باوجود، فیضؔ اور راشدؔ سے متاثر ہے۔ جس طرح یہ طے ہے کہ ہر عہد اپنا تنقیدی ذوق خود بنالیتا ہے اسی طرح یہ بھی سچ ہے کہ نیا ذہن زندگی کے حقائق کو اپنے طور پر دیکھنے کی کوشش کرتا ہے اور زندگی کے نئے تجربے بھی سامنے آرہے ہیں۔ یہ نئے تجربے ماضی کے تجربوں سے مختلف ہیں۔ اس کے علاوہ فن میں بھی نئے تجربے ہورہے ہیں۔ غرض یہ کہ جدید طرز احساس یا جدید طرز فکر نے قدیم کو بھی جدید طرز فکر کی روشنی میں دیکھنا شروع کردیا ہے۔ نفسیاتی تنقید بھی اب ایک اہم اور جدید رجحان ہے جسے Psychoanalysts نے سائنٹفک Scientific شکل دے کر، تنقید کو ایک نئے موڑ سے آشنا کردیا ہے۔ اردو میں بھی اس سلسلے کی کاوشیں جاری ہیں حالانکہ اب بھی اس میں خاطر خواہ کام نہیں ہوسکا ہے۔

(مطبوعہ 'زبان وادب' پٹنہ، مئی- جون، 1992)

تحقیق اور تنقید — ایک سرسری جائزہ

تحقیق اور تنقید کا چولی دامن کا ساتھ ہے۔ لیکن تحقیق اور تنقید کے اس گہرے ارتباط کو سمجھنے کے لیے ہمیں پہلے یہ بھی دیکھ لینا چاہیے کہ اردو میں اس مسئلے کو کس حد تک الجھا کر پیش کیا گیا ہے۔ یہی سبب ہے کہ لوگوں نے اسے غلطی سے ایک دوسرے کی ضد سمجھ لیا ہے۔ حالانکہ اصل صورت کچھ اور ہی ہے۔ بہر حال اصل صورت پر غور کرنے سے پہلے یہ ضروری ہے کہ ہم جان لیں کہ تحقیقی کاموں پر تبصرے کیسے کیے جاتے رہے ہیں۔ صرف دو مثالیں کافی ہیں، ہر چند کہ متعدد مثالیں پیش کی جا سکتی ہیں اور ایک مفصل اور مدلل بحث کی جا سکتی ہے کہ اردو میں محقق اور نقاد ایک دوسرے پر معترض ہیں اور اس پوری بحث میں تحقیق اور تنقید کی جو حالت ہوئی ہے وہ یقیناً قابل رحم ہے۔

بہر حال! کچھ مثالیں دیکھ لیجیے:

> تحقیق ایک قسم کی منشی گیری ہے...... تحقیق کے لیے مغزِ سگاں کی ضرورت ہے جب کہ تنقید کے لیے مغزِ شاہاں درکار ہے۔ تحقیق کرنے والے کی حیثیت ایک مزدور کی سی ہوتی ہے جو اینٹیں اٹھا اٹھا کر لاتا ہے اور ان کو جوڑ کر دیوار بناتا ہے۔
>
> (اردو میں تنقید — محمد احسن فاروقی، ص 125)

اور دوسرا اقتباس یہ ہے:

تنقید، تحقیق سے قدر و قیمت میں زیادہ ہے۔ دیکھنے میں تحقیق کی راہ بظاہر زیادہ دشوار ہے۔ اس میں ایسی مشکلیں سامنے آتی ہیں جو ہمت شکن ہوتی ہے لیکن محنت، صبر، دماغ سوزی، صرفۂ وقت عدم عجلت سے آسان ہو سکتی ہیں اور ہو جاتی ہیں...... دوسری طرف تنقید کو رائے زنی سمجھا جاتا ہے، جو ہر غیر ذمہ دار شخص آسانی سے کر سکتا ہے۔ اس لیے لوگ اس طرف زیادہ مائل ہوتے ہیں...... تنقید کی عدم موجودگی میں تحقیق غیر مفید ہو جاتی ہے اور تنقید بعض اوقات تحقیق کی کمی کی وجہ سے لغزش کر جاتی ہے۔ اصل یہ ہے کہ تحقیق، تنقید کی محدود، مخصوص صورت ہے۔ اگر اس صورت کو پیش نظر رکھا جائے تو تحقیق مفید ہو سکتی ہے لیکن عموماً تحقیق کو ایک علیحدہ فن یا علم خیال کیا جاتا ہے اور اس کو تنقید سے بھی اونچی جگہ دی جاتی ہے اور لوگ یہ بھول جاتے ہیں کہ تحقیق کو تنقید سے الگ کر دیا جائے تو اس کی حالت اس گم کردہ راہ کی ہوگی جو کسی صحرا میں بھٹکتا پھرے اور جس کو اس کی خبر نہ ہو کہ وہ بھٹک رہا ہے۔

(اُردو تنقید پر ایک نظر، کلیم الدین احمد، ص 26، 1957)

جو بات اس اقتباس میں کہی گئی ہے وہ جزوی صداقت ہے۔ اصل شاید یہ ہے کہ اعلیٰ تنقید بھی لازمی طور پر اعلیٰ تحقیق ہی ہے۔ ایسے تحقیقی مضامین جن کی حیثیت حقائق کی جستجو سے زیادہ نہیں ہے، اعلیٰ تحقیق کے زمرے میں شامل نہیں ہو سکتے۔ ان کو محض حوالوں کے نقطۂ نظر سے ہی اہمیت حاصل ہو سکتی ہے۔ اصلیت کا مشاہدہ کرنے کے لیے حقائق کے ادراک سے آگے بڑھ کر اس میں صداقت کی واقفیت ضروری ہے، جس کا اشارہ حقائق کرتے ہیں کہ یہی تنقید کی بلند ترین سطح ہے اور تحقیق کی بلند ترین سطح بھی یہی ہونا چاہیے۔ اس کے بغیر تحقیق محض حقائق کے ادراک تک محدود رہے گی اور کسی اعلیٰ

درجے کے محقق کے یہاں اگر تنقیدی بصیرت نہ ہو تو وہ اعلیٰ درجے کا محقق ہو ہی نہیں سکتا۔ اسی طرح کسی بھی اعلیٰ درجہ کی تنقیدی بحث میں تحقیقی مسائل کا نہ ہونا ممکن نہیں۔ لیکن یہ بات اس وقت سمجھ میں آتی ہے جب ہم ببلیوگرافی (Bibliography) تیار کرتے ہیں یا پھر متن کی تحقیق یا متن کی تنقید (Textual criticism) کرتے ہیں کہ اس کا تعلق تو تمام ماخذات کے کھنگھالنے سے بھی ہے تاکہ مصنف کے تمام ماخذات پیش نظر رہیں۔ اور اس طرح اس کے علمی کاموں کو ایک ترتیب دی جا سکے۔ اسے (Chronology of work) کہتے ہیں۔ جہاں تک ممکن ہو، ماخذات کے کھنگھالنے کا سوال بہر حال ہے اور رہے گا کہ یہی وہ مقام ہے جہاں لسانی، سوانحی اور تاریخی حقیقتوں کی تلاش اور کھوج کی جاتی ہے۔ یہ کام بے حد خشک اور خالص تحقیقی نوعیت کا ہے۔ اس میں حوالوں (References) حواشی، فٹ نوٹ وغیرہ جیسی تمام باتیں زیر غور آتی ہیں۔ اکثر پرانی کتابوں کے اوراق بوسیدہ اور پارینہ (Brittle) ہوتے ہیں۔ اوران پر لکھے ہوئے حروف بے حد باریک ہوتے ہیں اس لیے محقق کی تحقیقی بساط بہت نازک ہوتی ہے۔ یہاں حوالوں کی کثرت کا ہونا کوئی حیرت کی بات نہیں کہ بعض نقاد جو سہل انگار اور سطحی ذہنیت کے ہوتے ہیں اسے طنزیہ طور پر کیٹلاگ سازی کہتے ہیں۔ یہ انتہائی غلط بات ہوگی اگر ہم تحقیق کو کیٹلاگر کا کام سمجھیں۔ کیٹلاگر ایک خاص قسم کا (Technician) ہوتا ہے جو لائبریری سائنس تک محدود ہوتا ہے اور محقق ایک عالم اور دانش در بہر حال ہے۔ اس سے آپ اختلاف تو کر سکتے ہیں لیکن اس کی اسکالرشپ سے انکار کرنا سراسر زیادتی ہے۔ دراصل یہ کام تنقید کی ابتدا (Precritical work) ہے کہ پہلا کام تو یہ ہے کہ کسی بھی علمی کارنامے کا متن (Text) صحیح وسالم حالت میں سامنے آئے یا Establish ہو سکے۔ اس لیے کہ اس کے بغیر تنقید ہی بے معنی ہے۔ جیسے شیکسپیئر کا ڈرامہ Hamlet ہے۔ یہ بحث بار بار آچکی ہے کہ یہ صحیح حالت میں ہم تک نہیں پہنچ سکا ہے۔ اس کی موجودہ شکل کتنی تبدیلیوں (Alterations) اضافوں (Additions)

ترمیم و تخفیف (Ommissions) اور کتابت کی غلطیوں سے بھری پڑی ہے۔ ظاہر ہے پہلی بحث یہ ہے کہ اصل کیا ہے؟

اس لیے ببلیوگرافی، پیلیوگرافی اور متن کی تحقیق یا متن کی تنقید جسے آپ Textual criticism بھی کہہ سکتے ہیں، بے حد اہم ہے کہ یہ بات تحقیق سے ثابت ہو چکی ہے کہ شیکسپیئر نے اپنے ڈراموں کی اشاعت اپنی نگرانی میں نہیں کرائی ہے۔ اب سوال یہ ہے کہ دور ایلزبتھ کی ہینڈ رائٹنگ اور دور ایلزبتھ کے Jacobean پرنٹنگ ہاؤس کے طریقہ کار میں مماثلت بھی ہے۔ چنانچہ مسودے کی روشنی میں کیا یہ کہنا ممکن ہے کہ اصل کیا ہے؟ اس سلسلے میں پوپ کا ذکر بھی اہم ہے کہ اس نے شیکسپیئر پر اپنی ایڈیٹنگ میں بعض الفاظ اس بنیاد پر بدل دیے ہیں کہ وہ صوتی اعتبار سے اچھے نہیں لگتے تھے اور ان کی جگہ ایسے الفاظ رکھ دیے گئے، جو سننے میں اچھے لگتے ہیں۔ ظاہر ہے یہ ایڈیٹنگ مسترد کر دی گئی ہے اور صرف ببلیوگرافی کی اصلاحات سازی کے لیے ہی تسلیم کی جاتی ہے۔ مثال کے طور پر ایکٹ اور سین-3 (ہنری-5) محاورہ ہے "A babbled of green fields" لیکن 1622ء کے پہلے فولیو (Folio) میں یہ محاورہ یوں ہے "A table of green fields" صحیح کیا ہے؟

ییٹس (Yeats) کے شعری مجموعے کے پہلے امریکی ایڈیشن کی پہلی کاپی نصف درجن سے زیادہ غلطیوں سے بھری ہوئی ہے۔ جیسے کہ: "Crazy Jane on the Day of Judgement" کے دوسرے بند میں He کی جگہ غلطی سے She لکھا گیا ہے جس کی وجہ سے نظم کا مفہوم ہی بدل جاتا ہے اور نظم چوں کہ مکالماتی ہے اس لیے اس غلطی کے سبب ایک کلیدی جملہ غلط متکلم کے نام ہو جاتا ہے۔ پھر نظم ہی میں Cuchulian's flight with the sea کا دوسرا مصرعہ غلطی سے چھوٹ گیا ہے اور اس کی جگہ چھٹا مصرعہ لکھ دیا گیا ہے جس سے پوری نظم بے ربط ہو جاتی ہے۔ یہ نظم بھی مکالماتی نوعیت کی ہے۔ تمام بیانات غلط ہو گئے ہیں۔ ہر بات غلط تکلم کے نام سے ہو جاتی ہے۔ میں کچھ اور سوالات پیش کرنا چاہتا ہوں جو تحقیقی کاموں کے اعتبار سے اہم ہیں۔

کبھی کبھی ایک ہی سال میں دو دو بار پرنٹنگ بھی ہوتی ہے اور یہاں صحت اور عدم صحت کے علاوہ، ایک اور مسئلہ کھڑا ہو جاتا ہے، تقدیم اور تاخیر کا مسئلہ۔ ایک دلچسپ مثال پیش کرتا ہوں Beamont اور Fletcher کے ڈرامہ The Elder Brother کے ایک ہی سال میں دو ایڈیشن شائع ہوئے اور دونوں ایڈیشنوں میں 1637ء ہی مندرج ہے اور کوئی بھی شناخت ایسی نہیں ہے، جس سے یقین کے ساتھ یہ بات کہی جا سکے کہ ان میں کون ایڈیشن صحیح اور درست ہے۔ کوئی فرق بھی تلاش اور جستجو کے باوجود نہ نکل سکا۔ آپ کو سن کر حیرت ہوگی کہ ان تمام مسائل کو چٹکی بجاتے ہوئے ایک ببلیوگرافر نے حل کر دیا۔ ببلیوگرافر کا نام تھا W.W.Greg۔

ایک ایڈیشن کی عبارت میں ایک جگہ کچھ خالی جگہ چھوٹ گئی تھی جسے Improperly adjusted sapce کہتے ہیں۔ اس خالی جگہ کو کمپوزیٹر نے Young کر دیا تھا اور اس میں Apostrophe کے لیے کوئی تاویل پیش کرنا ممکن نہ تھا۔ اس طور پر یہ ثابت ہو گیا کہ کونسا ایڈیشن صحیح اور درست اور مصنف کی تحریر سے قریب تر ہے۔ یہ نکتہ جو بے حد Tiny clue کہا جا سکتا ہے، ایک ماہر ببلیوگرافر کی نظروں سے اوجھل نہ رہ سکا، جب کہ محققین اسے سمجھنے سے قاصر تھے۔

اسی طرح Marlow کے Dr. Faustus کو سامنے رکھئے تو سوچنا پڑتا ہے کہ Feeble comic relief والا سین کیا فی الواقع مارلو کے ڈرامے کا جز ہے؟ تنقیدی اقدار کے تعین کے لیے بھی اس سوال کا جواب ضروری ہے۔

اسی طرح یہ سوال بھی اہم ہے کہ The Tempest اور A Midsummer Night's Dream میں کون پہلے کی تخلیق ہے اور کون بعد کی؟ کیٹس کی شاعری پر 1954ء میں ایک کتاب لکھی گئی ہے جس کا عنوان ہے John Keats: The Living Year (1954) اس کتاب میں تحقیق کر کے یہ دکھایا گیا ہے کہ ستمبر 1818ء تک Bright star کے عنوان سے جو سانیٹ لکھے گئے ہیں ان میں فینی براؤن Fanny Brawne کو نہیں، بلکہ Mrs. Issabella Jones کو مخاطب کیا گیا ہے۔

اسی طرح انتقادیات میں بھی اگر تمام تنقیدی کارناموں کو ترتیب وار یکجا کیا جائے اور ایک Chronology of work بنائی جائے تو پھر یہ بات لطف سے خالی نہیں کہ اگر اردو میں مارکسی تنقید کی ابتدا ترقی پسند مصنفین کی انجمن کے قیام سے باضابطہ طور پر 1936ء میں شروع ہوتی ہے تو پھر یہ بھی درست ہے کہ مارکسی تنقید پر شہرہ آفاق کتاب Illusion and Reality بھی کرسٹافر کاڈویل نے 1937ء میں لکھی ہے اور یہ کتاب مارکسی دبستان تنقید کی بے حد اہم کتاب ہے۔ اسی طرح میراجی لکھتے ہیں کہ "یہ شاید 1936ء یا 1937ء کا ذکر ہے کہ مغرب کے شعروادب کا مطالعہ کرتے ہوئے مجھے فرانسیسی شاعر استیفانے میلارمے کے کلام سے شناسائی ہوئی میلارمے مغرب کے ابہام پسند شاعروں میں سب سے نمایاں ہے۔ مجھ کو اس کی کچھ نظموں کا مجموعہ انگریزی میں ملا۔ یہ ترجمہ آرٹ کے مشہور نقاد راجر فرائی نے اپنے فرصت کے لمحات میں کیا تھا۔

اسی طرح 1934ء میں بودکن (Maud Bodkin) نے پہلی بار تنقید میں اجتماعی لاشعور اور آرکی ٹائپ کے نظریہ کو پیش کیا اور یہ بات بھی قابل غور ہے کہ لیوس (F.R.Leaves) نے بھی 1933ء میں Culture and environment لکھی جو ترقی پسند ادب کی ایک اہم کڑی ہے۔ فی الحال تمام تر تفصیلوں میں جانا مشکل ہے اور یہ فیصلہ کرنا دشوار ہے کہ کون کس سے متاثر ہوا؟ اور کس حد تک متاثر ہوا ہے؟ لیکن مجھے ایسا محسوس ہوتا ہے کہ 1933ء سے 1937ء کا دور تنقیدی کاموں کی سطح پر بے حد اہم ہے کہ اسی دور میں کرسٹافر کاڈویل، لیوس، بودکن اور ایلیٹ وغیرہ کی بے حد اہم کتابیں منظر عام پر آئیں اور اس کا گہرا اور دیرپا اثر اردو پر بھی پڑا۔ میرے خیال میں سید سجاد ظہیر نے لندن میں ہی یہ محسوس کر لیا تھا کہ عالمی سطح پر ایک بہت بڑی ذہنی تبدیلی رونما ہو رہی ہے اور یہی سبب ہے کہ ان کی تحریروں میں لندن کے مشہور نقادوں اور دانشوروں کے اس ماحول کا ذکر ملتا ہے جس کا تعلق کم و بیش اسی دور سے ہے۔

ایک بات اور توجہ طلب ہے اور وہ یہ ہے کہ ہمیں کسی بھی دور کو اگر سامنے رکھ کر چلنا ہے تو پھر اس میں سال بہ سال کے تمام کاموں کو یکے بعد دیگرے دیکھنا ہوگا اس لیے کہ

تبدیلی اچانک وجود میں نہیں آتی بلکہ رفتہ رفتہ ہوتی ہے۔ یہ بہرحال طے ہے کہ ایک اہم تحقیقی کام یہ بھی ہے کہ تمام کاموں کو ترتیب دیا جائے اور تقدیم اور تاخیر کو ملحوظ رکھا جائے۔ میں یہ محسوس کرتا ہوں کہ یہ موضوع تفصیل طلب ہے اور یہ بھی صحیح ہے کہ اس موضوع پر بہت محنت اور صرفۂ وقت سے ایک ضخیم، مفصل اور مدلل کتاب لکھی جا سکتی ہے۔ میں یہ کام کروں یا نہ کروں لیکن اگر میری باتیں کسی مخلص آدمی کے دل میں اتر جائیں اور وہ یہ کام کر ڈالے تو میں اسے اس مضمون کا ثمرہ تصور کروں گا۔

اردو اور انگریزی میں ایک بڑا فرق یہ ہے کہ وہاں اہتمام جہت ہے اور واقعی سیر حاصل بحث ہوتی ہے۔ یہ بات سخن گسترانہ سہی، مگر اردو تنقید میں اب بھی ایسی کتابیں نہیں ملتی جیسی انگریزی میں بہت پہلے لکھی جا چکی ہیں۔

(ابلاغ، جلد 1، شمارہ 2، 1981، رانچی، بہار)

تنقید کا تاثراتی لب ولہجہ

جب کبھی کوئی رجحان یا نظریہ انتہا پسندی کا شکار ہو جاتا ہے، اس کا ردعمل بھی شروع ہو جاتا ہے۔ یہ فطرت کا اٹل اصول ہے، لیکن ردعمل بھی انتہا پسندانہ ہوتا ہے۔ مارکسی انتہا پسندی کا ردعمل ہوا اور ایسے ناقدین وجود میں آئے جو ادب کے سماجی نظریہ کے مخالف تھے اور مقصدیت اور افادیت کی تلاش کو لاحاصل اور بے سود عمل سمجھتے تھے۔ ایک بڑی دقت یہ بھی ہے کہ نقاد وسیع مطالعے کے باوجود اپنے اس بنیادی فرض سے کنارہ کش ہو جاتا ہے جو تمام مکاتیب نقد کے جائزے کے لیے قدر اول کی چیز ہوتی ہے، یعنی توازن اور اعتدال۔ تنقید کرتے وقت ناقد کا رویہ فنکار کے ساتھ ہمدردی کا ہونا چاہئے اور اسے اتنی بلندی پر ہونا چاہئے کہ وہ اس شئے کے بارے میں بھی تنقید کا بلند مطمح نظر ظاہر کرے، جس کو وہ انفرادی طور پر ناپسند ہی کیوں نہ کرتا ہو۔

کچھ یہی معاملہ تنقید اور تحقیق کا بھی ہوا جنھیں غلطی سے ایک دوسرے کی ضد سمجھ لیا گیا۔ اور اس انتہا پسندی کا یہ عالم ہوا کہ بقول ڈاکٹر محمد احسن فاروقی:

> تحقیق ایک قسم کی منشی گیری ہے...... تحقیق کے لیے مغز سگاں کی ضرورت ہے جبکہ تنقید کے لیے مغز شاہاں درکا ہے، تحقیق کرنے والے کی حیثیت ایک مزدور کی سی ہوتی ہے جو اینٹیں اٹھا کر لاتا ہے اور ان کو جوڑ کر دیوار بناتا ہے۔
>
> (اردو میں تنقید — ڈاکٹر محمد احسن فاروقی، ص 125)

کم وبیش یہی حال کلیم الدین احمد کا ہے، ان کی نظر میں:

تنقید، تحقیق سے قدر و قیمت میں زیادہ ہے۔ دیکھنے میں تحقیق کی راہ بظاہر زیادہ دشوار ہے، اس میں ایسی مشکلیں سامنے آتی ہیں، جو ہمت شکن ہوتی ہیں، لیکن محنت، صبر، دماغ سوزی، صرفۂ وقت، عدم عجلت سے آسان ہوسکتی اور آسان ہو جاتی ہیں...... دوسری جانب تنقید کو رائے زنی سمجھا جاتا ہے، جو ہر غیر ذمہ دارانہ شخص آسانی سے کر سکتا ہے۔ اس لیے لوگ اس کی طرف زیادہ مائل ہوتے ہیں، تنقید کی عدم موجودگی میں تحقیق غیر مفید ہو جاتی ہے اور تنقید بعض اوقات تحقیق کی کمی کی وجہ سے لغزش کر جاتی ہے۔ اصل یہ ہے کہ تحقیق، تنقید کی محدود، مخصوص صورت ہے۔ اگر اس صورت کو پیش نظر رکھا جائے تو تحقیق مفید ہوسکتی ہے۔ لیکن عموماً تحقیق کو علاحدہ فن یا علم خیال کیا جاتا ہے۔ اور اس کو تنقید سے بھی اونچی جگہ دی جاتی ہے۔ اور لوگ یہ بھول جاتے ہیں کہ تحقیق کو اگر تنقید سے الگ کر دیا جائے تو اس کی حالت اس گم کردہ راہ کی ہوگی جو کسی صحرا میں بھٹکتا پھرے، اور جس کو اس کی خبر نہ ہو کہ وہ بھٹک رہا ہے۔

(اردو تنقید پر ایک نظر، کلیم الدین احمد، ص 26، 1957ء)

اس معاملے میں سلجھا ہوا، متوازن اور معتدل راستہ ہندی کے مشہور محقق ڈاکٹر ناگیندر کا ہے:

کیا اعلیٰ تنقید لازمی طور پر اعلیٰ تحقیق نہیں، یا کیا اعلیٰ ادبی تحقیق اپنی بلند ترین سطح پر تنقید سے مختلف رہتی ہے؟ ادب کا طالب علم ہونے کی حیثیت سے میرے پاس اس کا ایک ہی جواب ہے، اور وہ یہ کہ اعلیٰ تنقید لازمی طور پر اعلیٰ تحقیق بھی ہے اور اعلیٰ ادبی تحقیق بلند ترین سطح پر تنقید سے مختلف نہیں رہتی۔ ہندی میں جائسی گرنتھاولی کا مقدمہ اعلیٰ تنقید کا بہت اچھا نمونہ بھی ہے اور میں اسے ادبی تحقیق کا بھی بہترین نمونہ مانتا ہوں......

ایسے مقالے جن کی حیثیت حقائق کی دریافت سے زیادہ نہیں ہے اعلیٰ

تحقیق کے زمرے میں شمار نہیں ہوتے۔ اس کو محض حوالے کے نقطۂ نگاہ سے ہی اہمیت حاصل ہوگی۔ اصلیت کا مشاہدہ کرنے کے لیے حقائق کے ادراک سے آگے بڑھ کر اس میں صداقت کی واقفیت ضروری ہے جس کا اشارہ حقائق کرتے ہیں، یہی تنقید کی بلند ترین سطح ہے اور میں کہوں گا کہ تحقیق کی بلند ترین سطح بھی یہی ہونی چاہیے، اس کے بغیر تحقیق محض حقائق کے ادراک تک محدود رہے گی۔ میں ایسے اعلیٰ درجہ کے تحقیق کا تصور بھی نہیں کر سکتا، جس میں تنقیدی صلاحیت موجود نہ ہو۔ لہٰذا اعلیٰ ادبی تنقید تحقیق کی بہترین شکل ہے۔ محقق کو اس اہم حقیقت کے متعلق کوئی غلط فہمی نہ ہونی چاہیے۔

("تحقیق وتنقید"، ڈاکٹر ناگیندر، ماہنامہ آج کل' ص 19-12، دسمبر 1964)

بعض تحقیقی کاموں میں اعداد و شمار سے کام لیا جاتا ہے، یا متن کی تحقیقی یا لسانی یا سوانحی حقیقتوں کی تلاش کی جاتی ہے، لیکن اس میں بھی بعض فیصلوں کے لیے تنقیدی بصیرت کی ضرورت ہوتی ہے۔ اسی طرح بعض خاص تنقیدی رجحانات میں تحقیق کا تعلق تلاش کرنا لاحاصل ہو جاتا ہے، جیسے تاثراتی تنقید۔ اس قسم کی تنقید میں چونکہ کسی فنی تخلیق سے پیدا ہونے والے اثرات ہی کا ذکر کیا جاتا ہے اس لیے تحقیق کی اہمیت سے بے تعلق ہو جاتی ہے۔ زیر نظر مضمون تنقید کے اسی دبستان سے متعلق ہے جسے تاثراتی دبستان تنقید کہا جاتا ہے جو اس بنیادی خوبی یا خرابی کے باوجود، جدید ادب کا طرۂ امتیاز ہے۔

تاثراتی دبستان پر گفتگو شروع کرنے سے پہلے میں اسی بنیادی فارمولے کو بیان کرنا پسند کروں گا جو کم وبیش تمام مکاتیب نقد میں کسی نہ کسی شکل میں کارفرما رہا ہے اور جس کی بنا پر تمام انتقادی نظریات ارتقائی مدارج سے گزر کر تکمیلیت کی سرحدوں تک پہنچ سکے ہیں۔ یہ فارمولا مشہور فرانسیسی ناقد تین (Taine) کا ہے۔ اس کے الفاظ میں تین نکات ہیں Race, Millieu, & Moment یعنی بقول تین کوئی بھی ادب پارہ نسل، ماحول اور وقت سے مل کر وجود میں آتا ہے۔ ادب کی تشریح پر غور کرنے سے یہ نتیجہ سامنے آتا ہے کہ کوئی بھی ادب فی الحقیقت سماج، ماحول، زندگی، تہذیب اور معاشرے کا

عکاس اور ترجمان ہوتا ہے۔ اس کی توضیح یوں بھی کی جاسکتی ہے کہ ادب کی تاریخ ان مخصوص قسم کے لوگوں کی پیداوار ہے جو وقتاً فوقتاً کسی خاص نسل میں جنم لیتے رہے ہیں ان سب لوگوں کے خیالات اور افکار اپنے وقت کے تمدنی اثرات لیے ہوئے ہیں اور ان کی تخلیقات جب منصۂ شہود پر آتی ہیں تو اس لمحاتی کیفیت کا عکس بھی ہوتی ہیں جو تخلیق کے وقت ارتقاء کا محض ایک مرحلہ تھی۔ تین کی یہ بات بہت زیادہ اہمیت کی حامل ہے، لیکن صرف ایک پہلو ایسا ہے جس کا جواب اس فارمولے میں نہیں ہے اور وہ بہت اہم پہلو ہے کہ ایک ہی دور اور ایک ہی نسل کے اہم فنکار، جو ایک دوسرے کے ہم عصر بھی ہیں، اپنی علاحدہ اور الگ آواز کیوں رکھتے ہیں؟

اسی سلسلے میں سینت بیو بھی ہے۔ وہ کچھ ترمیم سے کام لیتا ہے۔ اس کے خیال میں کسی فن پارہ کو سمجھنے کے لیے فنکار کو بھی سمجھنے کی ضرورت ہے اور یہ کہ فنکار کی شخصیت کو سمجھنے کے لیے صرف اس کی نسل، اس کے دور کے اور اس کے وقت کو ہی سمجھنا کافی نہ ہوگا۔ اس گے ساتھ ہی شعور اور لاشعور کی کتنی ہی پر پیچ وادیاں بھی ہوتی ہیں، جو ایک فنکار کو اپنے ہم عصروں سے ممتاز اور ممیز کرتی ہیں۔ سینٹ بیو کہتا ہے کہ پھل کو سمجھنے کے لیے درخت کا جاننا بھی ضروری ہے۔ کسی فن پارے کی صحیح قدر و قیمت جاننے کے لیے فن کار کی شخصیت کا جاننا لازم ہے۔ اس بات کی وضاحت کرتے ہوئے سینت بیو کہتا کہ فن کار کے بارے میں یہ جان لینے کے بعد ہی کہ وہ کس نسل اور کس خاندان سے تعلق رکھتا ہے اس نے کیا اثرات اور کیا خصوصیات ورثے پائیں اور کن کن باتوں سے شعوری طور پر پیچھا چھڑایا ہے، عام زندگی میں اسے کن حادثات سے دوچار ہونا پڑا ہے اور یہ حادثات اس کی داخلی زندگی میں کس حد تک شامل ہو سکے، اس کے غیر ادبی دوستوں کا حلقہ کس قسم کا تھا۔ ہم کسی فن کار کی قدر و قیمت متعین کر سکیں گے اور یہ سمجھ سکیں گے کہ اس کی آواز دوسرے فنکاروں سے اس لیے مختلف ہے کہ اس کی شخصیت کو بنانے یا بصورت دیگر بگاڑنے میں جن عوامل نے حصہ لیا ہے وہ مختلف تھے۔ یہ بات نہ صرف تنقید نگاروں یا عام قارئین کو بلکہ ہر فن کار کو پیش نظر رکھنا چاہیے۔ وہ اپنی انفرادی خصوصیات کو نمایاں کرنے کے لیے ان باتوں کو ثانوی اہمیت نہیں

دے سکتا۔ اس سلسلے میں ٹی ایس ایلیٹ نے اپنے ایک مضمون میں لکھا ہے کہ شاعر کے پاس اظہار کے لیے کوئی شخصیت نہیں ہوتی، بلکہ اس کے پاس شخصیت کے بجائے ایک ذریعہ یا واسطہ ہوتا ہے جو ہرگز کسی عنوان شخصیت نہیں کہلا سکتا۔ ہم اس بات سے اتفاق نہیں کر سکتے۔ فنکار کے پاس جب تک شخصیت نہیں ہوگی، اس کے فن میں دلکشی اور رعنائی پیدا ہو ہی نہیں سکتی۔ اسی مضمون میں ایلیٹ آگے چل کر لکھتا ہے کہ واسطہ یا ذریعہ فنکار کے تاثرات او تجربات کو مخصوص اور غیر متوقع طریقہ پر ملا سکتا ہے۔ جو تاثرات اور تجربات اس کی شاعری میں اہم بن جاتے ہیں، وہ اس کی ذات اس کی شخصیت پر بالکل برائے نام اثر انداز ہوں گے۔ اس سے یہ نتیجہ نکلتا ہے کہ ''شاعری شخصیت کا اظہار نہیں بلکہ شخصیت سے فرار ہے۔''

میں اسے تسلیم نہیں کرتا۔ شاعری یا کوئی فن اپنے خالق کی شخصیت کا آئینہ ہوتا ہے۔ فنکار جب اپنی شخصیت کو مطالعے اور مشاہدے کی گہرائی اور گیرائی اور مسلسل ریاضت کے سبب عظمت بخشتا ہے تو اس کی شخصی آواز بھی کائناتی بن جاتی ہے۔ اس کے ساتھ تمام دھرتی دھڑک رہی ہوتی ہے۔ ایلیٹ کی اس بات کے ڈانڈے فرانس کی تحریک سے جا ملتے ہیں جو اشاریت پسندی (Expressionism) کی تحریک کہی جاسکتی ہے۔ ایلیٹ نے ایک جگہ اور بھی واضح انداز میں اس تحریک کی حمایت کی ہے۔ اس اسکول کے فنکاروں کے فن میں ابہام پرستی کا بہت عمل دخل ہے۔ ان کے فن پاروں میں یہاں تک اشکال ہو جاتا ہے کہ اپنا کہا یہ خود سمجھتے ہیں یا خدا۔ بلکہ کبھی کبھی بلکہ اکثر وہ اپنا کہا خود بھی نہیں سمجھ سکتے۔

اس تحریک کی نمائندگی کرتے ہوئے کروچے (مشہور اطالوی مفکر) کہتا ہے:

> ہر تجربہ کی حیثیت اضافی ہے۔ فن کار کو جو تجربہ کسی خاص لمحے میں ہوتا ہے وہ کسی دوسرے لمحے میں نہیں ہو سکتا۔ خود کروچے کی زبان میں ''زندگی کا وہ لمحہ جو لبریز ہو جائے، احساس کی وہ لہر جو چھو کر گزر جائے، تمنا کی وہ بیتابی جو اپنا کام کر جائے، یقیناً ان سب کی بازیابی ناممکن ہے۔ اس لیے کہ کوئی بات ایک بار سے زیادہ نہیں ہوتی اس وقت جو میری حالت ہے، وہ کسی دوسرے کی نہیں ہے۔ اور نہ ایک لمحہ پہلے میری تھی، نہ ایک لمحہ بعد

رہے گی۔ لیکن فن اسے تخلیقی طور پر نئی صورت دیتا ہے۔ اور میرے لمحاتی
تاثرات کو تخیلی اظہار بخش دیتا ہے۔ تاثرات کی یہ فنی مشابہت زمان و
مکان سے علاحدہ ہو جاتی ہے، اور ہر زمانہ میں ہر جگہ اپنی تخلیقی اصلیت
کے ساتھ محسوس کی جاسکتی ہے اور بصورت تاثرات منتقل ہو سکتی ہے۔ یہ
تخیلی مشابہت کائنات سے متعلق نہیں رہی، ماورائے کائنات ہو جاتی
ہے۔ کسی لمحہ گذراں سے سروکار باقی نہیں رکھتی، بلکہ ابدیت سے ہم کنار
ہو جاتی ہے۔ اس طرح زندگی گزر جاتی ہے، فن رہ جاتا ہے۔

یہ سوال اپنی جگہ کہ تاثرات کی یہ ذہنی شبیہ جو فن کی صورت ہمارے سامنے ہے، کس طرح وہی تاثرات ہمارے ذہن میں بھی پیدا کر سکتی ہے جو فنکار کا لمحاتی مقدر بن گئے تھے۔ بقول سید احتشام حسین: ''تنقید اور تشریح میں کیفیات کی باز آفرینی تو نہیں ہو سکتی کیونکہ کسی اور پر گذرے ہوئے اثرات کو اپنے اوپر پوری طرح طاری کرنا ناممکن ہے۔ اس لیے کہ جذبات خاص قسم کے محرکات اور پیچیدہ حالات کے ماتحت پیدا ہوتے ہیں۔'' تاثراتی نقاد اپنے آپ کو انہیں حالات میں متصور کر کے نگاہ تخیل سے ان اثرات کو بے نقاب دیکھتا ہے۔ اس سلسلے میں وہ تاریخی نقطۂ نظر سے مدد لیتا ہے۔ بقول شخصے ''تاریخی حقائق کا علم مردے کو زندہ کر دیتا ہے، منتشر کو مکمل کر دیتا ہے اور ہمیں تخلیق کو اسی نظر سے دیکھنے کا موقع دیتا ہے، جس سے بوقت تخلیق فنکار نے دیکھا تھا۔'' ضمناً کروچے روایات کی اہمیت پر زور دیتا ہے۔ ''جن کی بدولت منتشر شعاعوں کو یکجا کر کے ایک مرکز پر مرکوز کیا جاسکتا ہے۔'' یعنی روایات'' ماضی کی حالیت (Presentness of the past) کی علامت ہیں اور ان کو معنویت وقت کا دبیز پردہ اٹھا کر ''صورتحال'' دکھا دیتی ہے۔ پھر بھی تاریخی تحقیق اور روایات تاثرات کی باز آفرینی کے لیے کافی نہیں۔ کروچے یہ بھی کہتا ہے'' تربیت یافتہ ذوق اور بیدار تخیل کی موجودگی بھی مشروط ہے۔'' مگر تاریخی حقائق بیدار تخیل، تربیت یافتہ ذوق، اور روایات کی معنویت کے باوجود وہ نفسیاتی اسباب کہاں سے فراہم ہو سکتے ہیں، جن کے بدولت فنی تخلیق ہوئی تھی۔

ہوسکتا ہے کہ جس خاص لمحے میں کروچے نے یہ بات کہی تھی اس کے علاوہ اس وقت اور کچھ نہ کہا جاسکتا ہو۔ ایک بات جو میں کہنا چاہوں گا یہ ہے کہ میری رائے میں خالص ہیئت پسندی یا اظہاریت، ادب یا کسی بھی فن کا مقصد نہیں۔ تخلیق میں جب تک تلازمۂ خیال اور تکمیلیت کا احساس نہ ہو۔ اور جب تک فن کار اپنے پورے تجربے کو پورے حسن کے ساتھ قاری یا سامع یا ناظر تک پہنچا نہ دے، شاید بات نہیں بنتی۔

ادب اور جمالیات کے سلسلے میں کروچے کا نظریۂ اظہاریت جس قدر مقبول ہوا، اسی قدر اس پر اعتراضات بھی ہوئے۔ کروچے نے کہا ہے کہ فن مکمل اظہاریت ہے۔ اگر اس کی بات تسلیم کر لی جائے تو اس کا مطلب یہ ہوا کہ جس طرح حسن کے مدارج نہیں ہو سکتے اسی طرح فن کے بھی مدارج نہیں ہو سکتے اور نہ فن کی قسمیں ہو سکتی ہیں۔ اس لیے زندگی کی وہ تمام باتیں جنہیں فن کار اپنے فن کے اظہار میں لاتا ہے وہ سب بے مثال ہیں۔ اس لیے شاعری اور مصوری وغیرہ کی شکل میں تخلیقات کی تقسیم نہیں ہو سکتی کیونکہ فن کار کی ہر تخلیق مکمل ہوتی ہے اور جذباتی زندگی کے اظہار کو تخیل میں محفوظ کر لیتی ہے۔

سنتیانا نے باقاعدگی کے ساتھ فلسفہ، حسن اور تنقید کو یکجا کرنے کی کوشش کی ہے۔ اس کے خیال میں اس طرح ادبی تنقید زیادہ بہتر ہو سکتی ہے۔ وہ کہتا ہے:

> اگر ہم تنقید کے اشتقاقی (Etymological) معنوں کو جمالیات سے ملا دیں تو اس طرح ہم اصول حسن کی دو اہم خصوصیات کو یکجا کر دیں گے۔ تنقید، پرکھ (Judgement) اور جمالیات محسوسات کی دلالت کرتی ہے۔ تنقید جس میں محسوسات یا خصوصیات جن میں جانچ پڑتال ہو ان میں کوئی عام اصول تلاش کرنے کے لیے تنقید کو وسعت دینا ہوگا اور اس میں ان فیصلوں کی قدروں کو شامل کرنا ہوگا جو آپس میں گہرا رشتہ رکھتی ہوں۔

(The nature of beauty, by G. Santayana, from Essays in Literary Criticism, edited by R.B. West, page 84)

یہ کہنا غلط نہ ہوگا کہ عملی تنقید کا کوئی فیصلہ بغیر اصول جمالیات کے نہیں ہوسکتا۔ تنقید بغیر جمالیات کے ممکن نہیں۔ اگر تنقید کے ساتھ کوئی مضبوط جمالیاتی بنیاد نہیں تو اس میں ناقص جمالیات ضرور ہے۔ ادب میں اظہاریت کے بارے میں کروچے کے نقطہ نظر کو کلینتھ بروکس نے ایک فارمولے کی شکل میں پیش کیا ہے:

وجدان + اظہار + خیال آرائی + حسن = فن

(Literary Criticism: A Short History, by Cleaneth Brooks, p. 503)

اس کا مطلب یہ ہوا کہ اگر ان چیزوں کا امتزاج کسی فنکار کی تخلیقات میں ملتا ہے تو اسے اعلیٰ ادب میں شمار کیا جانا چاہئے۔ نظریہ اظہاریت کے پورے فلسفے کا جائزہ لینے کے بعد اس کے علاوہ اور کچھ نہیں ملتا کہ فن سوائے وجدان اور اظہاریت کے کچھ نہیں۔ اسکاٹ جیمس نے کروچے کے اس نظریے کی شدت سے مخالفت کی ہے۔ اس نے لکھا ہے کہ:

> کروچے فن کے بارے میں لکھتا ہے لیکن اس سلسلے مین وہ فن کار کی رائے لینا بھول گیا۔ اگر اس نے ان کی رائے لی ہوتی تو انہوں نے بتایا ہوتا کہ فن کا سارا عمل دنیا تک کسی بات کی ترسیل ہے۔ کروچے ''ترسیل'' کو بھی فراموش کر گیا جس طرح وہ تقریباً حسن کو بھول گیا۔ ہر زمانے میں اور تہذیب کی تاریخ میں تمام بڑے ادبی فنکاروں نے اپنی تخلیقات کی تعریف انسان پر اس کے اثر کے تحت کی ہے۔ تمام فنون یقینی طور ''اظہار'' ہیں، لیکن زندگی کا اظہار۔ فنکار زندگی کے اظہار کو اس زبان میں پیش کرتا ہے جس کو عام قاری سمجھ سکے۔

(Making of Literature, by Scott James, Page 329 & 334)

اس دبستان کے لوگوں میں والٹر پیٹر کو بھی کافی اہمیت حاصل رہی ہے۔ جس کے خیال میں کسی ادبی تخلیق کی جانچ پڑتال کے لیے جمالیاتی ناقد کو یہ دیکھنا چاہئے کہ وہ تخلیق ذہن پر کس قسم کا اثر ڈالتی ہے(Preface, The Renaissance, by Walter Peter)۔

اس دبستانِ تنقید نے جن لوگوں کو متاثر کیا ہے ان میں والٹر پیٹر کے علاوہ آسکر وائلڈ اور اسپنگارن وغیرہ کے نام اہم ہیں۔ ادب اور تنقید پر اس کا اتنا گہرا اثر پڑا کہ جس وقت بے بٹ جدید تنقید کو مختلف حصوں میں تقسیم کرنے بیٹھا تو اس نے انہیں صرف دو دبستانوں میں منقسم کرنے کو غنیمت سمجھا۔ اس نے لکھا ہے:

> آج کل تمام جدید تنقید اگر فضول باتیں نہیں ہیں تو انہیں دو حصوں میں تقسیم کیا جاسکتا ہے۔ تاثراتی اور سائنسی۔ تاثراتی نقاد ایک کتاب میں اس نقطۂ نگاہ سے دلچسپی لیتا ہے کہ کہاں تک وہ محسوسات پر اچھا اثر ڈالتی ہے۔
>
> (Standards in Criticism, by Truing Babbitt, from Eassay's in Modern Literary Criticism, page 105)

فراقؔ گورکھپوری کی اردو شاعری میں اہمیت تسلیم شدہ سہی، لیکن تنقید کے میدان میں بہت کچھ لکھنے کے بعد بھی ان کا تنقیدی معیار محض وجدانی ہے اور ان کا ہر مضمون محض تاثراتی ہوا کرتا ہے۔ انہوں نے خود بھی اپنی تنقید کو ''تاثراتی تنقید'' کہا ہے وہ اپنے اس رجحان کو اسپنگارن کی طرح ''خلاقانہ تنقید'' (Creative criticism) کا نام دیتے ہیں۔ وہ اپنے مضامین کے مجموعے ''اندازے'' کے پیش لفظ میں لکھتے ہیں:

> میری غرض و غایت اس کتاب کی تصنیف میں یہ رہی ہے کہ جو جمالیاتی، وجدانی، اضطراری اور مجمل اثرات، قدما کے کلام سے میرے کان، دل، دماغ اور شعور کی تہوں پر پڑے ہیں، انہیں دوسروں تک پہنچادوں کہ ان کے اثرات میں حیات کی حرارت اور تازگی قائم رہے۔ میں اسی کو خلاقانہ تنقید یا زندہ تنقید کہتا ہوں۔ اسی کو تاثرانہ تنقید بھی کہتے ہیں...... تنقید محض رائے دینا یا میکانیکی طور پر زبان اور فن سے متعلق خارجی امور کی فہرست مرتب کرنا نہیں ہے بلکہ شاعر کے وجدانی شعور کا بھید کھولنا ہے۔

فراقؔ حالیؔ کی شاعری پر یوں رقم طراز ہیں:

وہی حساس سنجیدگی اور چٹیلی نرم آہنگی، حلق میں کچھ درد پیدا کر دینے والی کیفیت، دبی ہوئی تلملاہٹ، طنز کی چاشنی، وہ حالت جسے کہتے ہیں، جی مسوس مسوس کر رہ جانا، کچھ نہ جانے، کیا چھن جانے لٹ جانے کا احساس، ایک تاسف کا لہجہ، ان اشعار میں ملتا ہے۔

(اندازے، فراق گورکھپوری)

مصحفیؔ کے بارے میں لکھتے ہیں:

میرؔ و مصحفیؔ میں وہی فرق ہے، جو دوپہر اور غروب آفتاب کے وقت پایا جاتا ہے۔ اور جس طرح شام کو آفتاب میں ساتوں رنگ جھلکنے لگتے ہیں، اسی طرح رنگین فضا میں وہ خارجیت بکھرتی اور سنورتی ہے، جس کی جھلک مصحفیؔ کی شاعری میں ہے۔ اگر ہم سنگیت کے استعارے کو کام میں لائیں تو کہہ سکتے ہیں کہ مصحفیؔ کے نغموں میں وہی دلفریب کیفیت پیدا ہو گئی ہے جو آواز میں بتی لگ جانے سے پیدا ہوتی ہے۔

(اندازے، فراق گورکھپوری)

میرؔ اور غالبؔ کی شاعرانہ عظمت سے کسے انکار ہے۔ لیکن فراق جب کسی کی شاعرانہ عظمت کا اظہار کرتے ہیں تو اس طرح گویا اس سے بڑا فنکار کوئی ہوا ہی نہیں ہو۔ وہ بھی نہیں، جن کی عظمت کا وہ خود بھی اتنی ہی شدت سے پہلے کے مضامین میں اظہار کر چکے ہیں۔ یہ سب تاثرات کی رو ہی کہی جائے گی کہ مصحفیؔ کے سامنے میرؔ، سوداؔ، غالبؔ اور مومنؔ وغیرہ کچھ نہیں رہ جاتے ہیں۔

رنگ روپ، صورت شکل، سجاوٹ اور نکھار کا آئینہ دار جتنا مصحفیؔ کا کلام ہے اتنا اردو کے اور کسی غزل گو کا کلام نہیں۔ یہ بات جتنے مختلف عنوانوں سے جتنی واقعیت اور اصلیت لیے ہوئے مصحفیؔ کے یہاں ہے وہ میرؔ،

سودا، جرات، انشا، غالب، ذوق، ظفر، مومن، داغ اور امیر کسی کے
یہاں بھی نہیں پائی جاتی ہے۔

(اندازے، فراق گورکھپوری، ص26)

فراق شاعر ہیں، قادرالکلام شاعر، شاعرانہ تشبیہات اور روایتی حسن کے دلدادہ ہیں، اسی لیے ان کی تنقید، تنقید کے بجائے شاعری ہو جاتی ہے، اور وہ بھی ایسی شاعری جس میں مبالغہ آرائی ہی مبالغہ آرائی ہے، یہ کمزوری فراق کی ہو کہ تاثراتی تنقید کی، بہرحال کمزوری ہے۔ یہی تاثراتی انداز مجنوں گورکھپوری کا ہے، مثلاً میر کے بارے میں لکھتے ہیں:

اردو شاعری بھی اپنا خدا رکھتی ہے اور وہ میر کہلاتا ہے۔ تذکرہ نویسوں نے
بالا جماع اس کی بارگاہ میں اپنی حمد وثنا پیش کی ہے۔ شعرا نے اس کے
آگے سر بندگی جھکایا ہے کوئی تذکرہ نویس یا کوئی شاعر ایسا نہیں ملے گا
جس نے میر کے خدائے سخن ہونے سے انکار کیا ہو۔

('تنقیدی حاشیے' مجنوں گورکھپوری، ص9)

یہ تنقید کی زبان نہیں کسی حمد یا منظوم قصیدے کی زبان معلوم ہوتی ہے اور تنقید چیزے دیگر ہے، قصیدہ خوانی یا تعریف کا پل باندھنا نہیں۔

رشید احمد صدیقی، کیفیت اور تاثر کو اہمیت دیتے ہیں جو کسی فن پارے سے پڑھنے والے پر طاری ہوتا ہے اور اس تاثر کے زیر اثر قاری اپنے گرد و پیش کو فراموش کر دیتا ہے وہ جب حالی پر لکھتے ہیں تو انہیں اقبال اور غالب سے آگے بڑھا دیتے ہیں اور جب جگر پر لکھتے ہیں تو کہتے ہیں:

موجودہ بحرانی اور ہیجانی دور میں غزل جگر ہی کے سہارے آگے بڑھے گی۔

(جگر میری نظر میں — رشید احمد صدیقی آتش گل، ص30)

غرض کہیں غزل گوئی اردو شاعری کی آبرو بن بیٹھتی ہے اور کہیں جگر غزل کی اور قصہ تمام ہو جاتا ہے۔

محمد حسن عسکری کی یہاں استہزا کا پہلو بہت زیادہ ہے:

یہ لوگ لفظوں کو ان کے چھوٹے چھوٹے اور تنگ سے تنگ معنوں میں استعمال کرنے کے عادی ہیں۔ ان کی اصطلاحیں اتنی افادیت آلود ہوتی ہیں کہ ان سے تانبے کے زنگ آلود پیسوں کی بو آتی ہے۔ اسی لیے تو میں نے کمیونسٹوں کا اخبار تک پڑھنا چھوڑ دیا ہے کیونکہ دونی میں تو ننگی تصویریں والا رسالہ آ جاتا ہے...... ایک ایسا ہی مجرب اور خاندانی نسخہ ترقی پسندوں کے پاس بھی ہے۔ یہ نسخہ ''ہوالمارکس'' سے شروع ہوتا ہے اور اس کے اجزائے ترکیبی یہ ہیں، طبقاتی، مادی جدلیات، ذرائع پیداوار اور اسی قسم کی کھادیں......

(انسان اور آدمی، محمد حسن عسکری، ص 13)

عسکری صاحب کا یہ قول کہ میں رائے کے بجائے تاثر بیان کرتا ہوں ان فقروں پر صادق آتا ہے یہ فقرے تاثرات کے سوا کچھ ہیں بھی نہیں اور وہ بھی انتہا پسندی اور شدت پسندی کے علاوہ معاندانہ سلوک اور استہزائیہ انداز فکر کی علامت۔

کلیم الدین احمد نے ان کے بارے میں لکھا ہے:

مارکسی فلسفے کی کاٹ عسکری صاحب کے تاثرات سے نہیں ہو سکتی اور عسکری صاحب کے پاس تاثرات کے سوا کچھ بھی نہیں ہے۔ عسکری صاحب کے تاثرات اردو ادب کے بارے میں ہوتے ہیں اور مغربی ادب کے متعلق بھی۔ اردو ادب کو لیجیے اور ان کے تاثرات کے نتائج دیکھیے، وہ اکبر کو ترقی پسند تنقید سے بچانا چاہتے ہیں اور خود بھی اسی غلطی کے مرتکب ہوتے ہیں جو ترقی پسندوں کی عام غلطی ہے...... کرشن چندر کے افسانوں کی تعریف کرتے ہیں تو شاید اس لیے کہ اس کا افسانہ زندگی کا ایک بلاذاتی اور بلاواسطہ تاثر ہوتا ہے اور کہتے ہیں کہ وہ ہر افسانہ میں چیخ چیخ کر کہتا ہے کہ

سچی روحانیت اور سچی محبت، موجودہ نظام میں بالکل ممکن نہیں ہے، جہاں روپے کی پوجا ہوتی ہے۔

(اردو تنقید پر ایک نظر، کلیم الدین احمد، ص370)

خورشید الاسلام کی تنقید نیم دروں، نیم بروں کی سی کیفیت سے گزرتی ہے۔ ان کے مضامین انشائیہ بھی ہیں اور تاثر کی بھی عکاسی کرتے ہیں، تشریحی انداز بھی لیے ہوتے ہیں، مادی، تاریخی اور سماجی حقیقتوں کی ترجمانی بھی کرتے ہیں۔

غالباً مجھ پر یہ فرض بھی عائد ہوتا ہے کہ میں یہ بتاؤں کہ تنقید کے بارے میں میرا نظریہ کیا ہے۔ اس کے جواب میں میں صرف یہ کہوں گا کہ میرا نصب العین یہ رہتا ہے کہ ایک فن پارے کی دوبارہ تخلیق کی جائے۔ اس طور سے کہ اس میں شخصی فن اور زمانہ ایک دوسرے سے ہم آہنگ نظر آئیں۔

انہیں وجوہ کی بناء پر عاجز آ کر احتشام حسین نے تاثرات کو ناکارہ فلسفہ کہا ہے اور اس تاثراتی دبستان کو بے حقیقت گردانا ہے۔ جو تنقید کسی تاثر کے متعلق محض تاثر ہے اس کی افادیت کیا ہے۔ تخلیقی تنقید کا یہ نظریہ ایک بے حقیقت، کمزور اور ناکارہ فلسفے پر مبنی ہے۔

(تنقید نظریہ اور عمل، پروفیسر احتشام حسین تنقیدی نظریات، ص137)

''تخلیقی تنقید'' کی اصطلاح دراصل امریکی نقاد اسپنگارن کی وضع کردہ ہے جسے وہ جمالیاتی یا تاثراتی تنقید کے دبستان میں کبھی کبھی ''نئی تنقید'' سے بھی موسوم کرتا ہے۔ اس کے اثرات ہمارے جدید شعرا اور ادبا کے یہاں بھی بطور خاص ہیں اور کروچے کے نظریۂ اظہاریت کو تو جدیدیت نے جزو اعظم قرار دیا ہے۔ خود اسپنگارن لکھتا ہے: ''ہم لوگ تاثرات کے معاملے میں حساس ہوں اور ان کا اظہار کرنے پر بھی قادر ہوں، تو ہم میں سے ہر شخص ایک ایسی نئی کتاب کی تخلیق کرے گا جو اس کتاب کی جگہ لے لے گی جس کے ذریعہ ہم نے وہ تاثرات حاصل کیے تھے۔'' فن کار کے متعلق تاثرات کا اظہار

اسپنگارن کے خیال میں تخلیقی عمل ہے۔ اس کا عقیدہ ہے۔ ادب یا تنقید کا یہ کام نہیں کہ وہ کسی اخلاقی یا سماجی مقصد کا اظہار کرے یا اسے آگے بڑھائے، نظم نہ تو اخلاقی نہ غیر اخلاقی ہوتی ہے وہ صرف آرٹ کا ایک نمونہ ہوتی ہے۔'' یہ نظریہ کروچے اور اسپنگارن کے یہاں مشترک ہے۔

کچھ لوگوں کو یہ غلط فہمی بھی رہتی ہے کہ تاثراتی نقاد تجزیاتی تنقید سے ہم آہنگ ہے حالانکہ تجزیاتی تنقید کا دائرہ اتنا تنگ نہیں ہے کیونکہ اس میں فنکار کے خیال کا تجزیہ کیا جاتا ہے۔ تجزیہ کے یہ معنی ہوتے ہیں کہ کسی فنی تخلیق کے صرف معنوی حسن کو نہیں بلکہ فنکار کے خیالات و احساسات اور فن کے تمام محاسن اور مفاہیم کو سمجھنے کی کوشش کی جائے۔ تجزیہ کرنے والا کہیں کہیں تاثراتی تنقید سے قریب ہو جاتا ہے اس لیے کہ تجزیے کے وقت وہ ان حدوں تک پہنچ جاتا ہے، جہاں فن کار تخلیق کے وقت تھا لیکن جب تک وہ اس خالص تخلیقی عمل کے اسباب کو نہیں دیکھے گا اس وقت تک صحیح تجزیہ ممکن نہ ہوگا تاہم ایک تجزیاتی نقاد ایک تاثراتی نقاد سے اس لیے مختلف ہے کہ تجزیاتی ناقد کسی پارۂ فن کی تخلیق کو نہیں کرتا ہے بلکہ اس کے اچھے اور برے پہلوؤں کو نمایاں کر دیتا ہے کہ وہ خیالات کیا ہیں جن کے تحت کسی چیز کی تخلیق ہوئی ہے اور کن حالات اور نوعیت کے تحت وہ کسی خاص شکل میں سامنے آئے ہیں۔ ساتھ ہی وہ اس کے معائب و محاسن اور مفید اور مضر اثرات سے بھی بحث کرتا ہے۔

اس سلسلہ میں ایک اہم بات اور یاد آ گئی اور وہ یہ کہ بعض ناقدین جادۂ اعتدال اختیار کرتے ہیں اور یہ ایک صحت مند علامت ہے، کروچے کا فلسفۂ اظہاریت وہ فلسفہ تھا جس نے تاثراتی دبستان کی داغ بیل ڈالی لیکن اس سلسلے کی اہم کڑی ٹالسٹائی کا نظریہ بھی ہے جو در حقیقت ایک معتدل، متوازن اور بیچ کی راہ ہے۔ ٹالسٹائی کے نظریے کے مطابق فن کا مقصد ترسیل یا ابلاغ ہے یعنی فن کا مقصد بہر حال یہ ہے کہ فن کار نے جس طرح اور جس شکل میں ایک تجربہ خود کیا ہے جب تک وہ اپنے اس تجربے کو من و عن قاری تک نہیں پہنچائے گا اس کا کام ادھورا سمجھا جائے گا اگر فن اشاریت پسندوں کی طرح

اپنے تجربے میں خود ہی گھل مل کر رہ گیا، اگر اس نے اس تجربے سے فنی علاحدگی اختیار نہ کی، اگر وہ اس سطح سے (جس وقت وہ کوئی انسانی تجربہ کر رہا ہے) ابھر کر اور اس سطح پر پلٹ کر اس تجربے میں سے صحت مند اور جاذب پہلوؤں کو چن کر ترتیب و ترکیب و تہذیب سے پیش نہیں کرتا، جس سے وہ پہلے بھی اپنے فن کی تشکیل کرتا آیا ہے تو اس کے فن میں مطابقت نہیں رہے گی اور جب ایک تجربے کو دوسرے تجربات سے مطابقت نہیں دی جائے گی تو جب اس مطابقت والے پہلو کا خیال نہ رکھا جائے گا تو اس کے فن میں انفرادیت کیسے پیدا ہو سکے گی؟

اسی لیے میں یہ کہوں گا کہ جب تک کسی تخلیق میں تلازمۂ خیال نہ ہو اس وقت تک کسی پارۂ فن میں تکمیل کا احساس نہ ہوگا۔ جب تک فنکار کی تخلیقات سے یہ بات مترشح نہ ہو سکے کہ وہ اپنے موضوع میں اس حد تک ڈوبا اور پیوست ہو گیا کہ اس کی نہ صرف جڑیں دیکھ آیا ہے بلکہ اس کے متعلقات سے بھی کما حقہ واقفیت حاصل کر چکا ہے، اس وقت تک ہم فنکار کو کامیاب نہیں کہہ سکتے۔ فنکار کو اپنی باتوں کا پورا یقین ہونا ضروری ہے۔ اگر ایسا نہ ہوا تو وہ خود بھی بھٹک سکتا ہے اور اس کے قارئین بھی۔ اس لیے ضروری ہے کہ وہ اپنے موضوع کو گہری نظر سے دیکھے اور اسے اپنی روح کا حصہ بنالے۔ اس موضوع کی تصویر اس کے ذہن میں دھندلی نہیں ہونا چاہیے اور اس کا موضوع چاہے جو بھی ہو بہت صاف اور واضح ہونا چاہیے۔

فن میں اسراریت کا ہونا اچھی چیز ہے اس لیے کہ بصورت دیگر لذت طلبی اور کشاکشِ حیات کی باتیں بے معنی ہو جاتی ہیں لیکن اگر فن میں صرف بے ربط تجربات کا اجتماع ہوگا تو اس کو ہم صرف خام مال کہہ سکیں گے اور نفسیات کے اصول سے بھی سوچیے تو ایسا فن کار شکست خوردہ ذہنیت کا حامل ہوگا، اس میں سہل نگاری کا مادہ ہوگا جب کہ فن غائت درجے کی جانکاہی چاہتا ہے۔

میں تجربات سے گریز نہیں کر رہا ہوں۔ فن کار یقیناً نئے نئے تجربات کرے، نت نئے موضوعات پیدا کرے، لیکن اس کی ترسیل کے لیے بہتر اسلوب بھی ہو تو وہ بھی

اس مطابقت کے ساتھ کہ ہم اس آواز میں انسانی درد محسوس کر سکیں، اس کو ایک اچھا رفیق تصور کریں۔ اگر فن قاری کے لیے معمہ بن جائے تو یہ یقیناً فن کار کی ناکامی ہے۔ فنکار کے قدم زمین پر جمے ہونے چاہیے، سماج کے پست اور کثیف حالات میں، البتہ اس کی نگاہ آسمان کی طرف اٹھ سکتی ہے لیکن چاند ستاروں سے روشنی لانے کے لیے زمین کو منور کرنے کے لیے، سارے جہاں کا درد اس کے جگر میں سما کر اس کا اپنا درد بن جانا چاہیے، کیونکہ فنکار کے دل کی دھڑکنیں صفحۂ قرطاس پر تشکیل پاتی ہیں، یہ الگ بات ہے کہ بعض لوگ محض ایک نئی بات کہنے کے لیے یہ کہہ دیں کہ ''فن میں وہ تاثرات اور تجربات اہم بن جاتے ہیں، جو اس کی ذات اور شخصیت پر برائے نام اثر انداز ہوتے ہیں۔'' حالانکہ بات بالکل برعکس ہے۔ فنکار کے وہی تاثرات اور تجربات اس کے فن میں متشکل ہوتے ہیں، جو اس کی زندگی پر گہرے اثرات نقش کرتے ہیں، فن کار کی کتنی ہی خوابیدہ اور ناکام آرزوئیں، جب اس میں تجسیم پاتی ہیں تو ہم ان کو محض ذہنی کج روی خیال نہیں کرتے بلکہ اکثر اوقات یہ ہمیں نئی دنیا کی تعمیر کی تحریک دیتی ہیں، ایک نئی ترنگ ، ایک نیا ولولہ، ایک نئی زندگی عطا کرتی ہیں ہومر یا ورجل، شیکسپیئر ہو یا فردوسی، گوئٹے ہو یا اقبالؔ، یا کوئی عظیم فنکار یہ ہمیں قنوطی نہیں بناتے، زندگی سے فرار نہیں سکھاتے، بلکہ ہم میں جو ہمارا ہمزاد چھپا بیٹھا ہے، یہ اس کو ابھارتے ہیں۔ ہمیں ارتقاء بخشتے ہیں، اور ہم داخلی طور پر زمان و مکان کی قید سے آزاد ہو کر انائے کامل تک رسائی حاصل کر لیتے ہیں۔ ساری کائنات میں خود کو مرکز تصور کرنے لگتے ہیں۔ ایک ''نیا جنون'' پیدا کر لیتے ہیں جو ویرانے بھی پیدا کرتا ہے اور نئی بستیاں بھی اور ساتھ ہی ساتھ نئے ہمنوا بھی، جو اس کائنات کی تکمیل میں ہمارے ساتھ مل کر تن من دھن کی بازی لگا دیتے ہیں۔ ظاہر ہے فن کی عظمت، فنکار کی عظمت (انفرادیت) کا ثمرہ ہے، اسی لیے انفرادیت جزو اعظم ہے، انفرادی صلاحیتوں کو ابھارے بغیر، ان کو جلا بخشے بغیر فن میں متشکل کرنا ایسا گناہ ہے جس کو کوئی بھی ذی حس معاف نہیں کر سکتا۔ میں تو کہوں گا کہ اگر فن کار کو خود بھی اس کا احساس ہو جائے تو وہ بھی اپنے اس جرم کو معاف نہیں کرے گا۔

فن اور شخصیت دونوں کو ایک دوسرے سے مکمل طور پر علاحدہ کرنا ممکن نہیں۔ اسی فن میں تازگی، حسن اور زندگی ہوگی۔ جس میں فن کار کی اپنی شخصیت، اپنی پوری وسعتوں کے ساتھ اور "رسکن" کے الفاظ میں پورے "خلوص دل کے ساتھ" نمایاں ہوگی۔ شخصیت جتنی گہری اور ہمہ جہت ہوگی، اتنا ہی اس کا فن انفرادیت حاصل کرے گا، یوں کہنے کو تو ہم بھی کہہ سکتے ہیں کہ ہر فن کار اپنے طور پر قیامت ہے۔

(مطبوعہ شاعر، ممبئی، جلد 50، شمارہ 8، 1979ء، ص 40-33)

جمالیات کا ایک دلچسپ پہلو

دورِ احیاء کے مصوروں نے اپنی تمام کوششیں حسن کا معیار متعین کرنے پر صرف کر دیں۔ ان کے پیشِ نظر صرف ایک پیغام تھا۔ ''تخلیق فانی زندگی کو غیر فانی بنا سکتا ہے''۔ وہ مریم کے تقدس اور معصومیت کے شیدائی رہے۔ اس ہالے کے گرد انہیں روحانی روشنی نظر آتی رہی اور ان کے مذہبی اور قلبی احساسات اسی نور سے اکتسابِ فیض کے جویا رہے۔ بلاشبہ مریم کا تقدس، وہ نور ہے جو روئے آفرینش ہے اور جس کی معصومیت بلا کی جاذبیت رکھتی ہے۔ لیکن یہ مصور، اس افق تا بہ افق پریشاں جلوے کو کوئی پیکر دینے سے قاصر رہے۔ رفائیل اور لینارڈو جیسے باکمال مصور بھی مجبورِ محض تھے کہ مریم کی شبیہ بنانے کی فکر میں اطالیہ کا ذرہ ذرہ چھان ڈالا، مگر کوئی مقدس چہرہ نہ مل سکا جو اس رنگ و بو کی شبیہ کہا جا سکتا۔

اس حقیقت سے واقفیت عام نہیں کہ جب لینارڈو نے مونالیزا کو اپنا ماڈل چنا یا مونالیزا جب اپنی شبیہ اتروانے، لینارڈو کے سامنے بیٹھی، تو دونوں کے دلی جذبات کا عالم کیا تھا؟ لیکن یہ بات دنیا جانتی ہے کہ دن اور مہینے گزرتے گئے، مونالیزا ماڈل بنی بیٹھی رہی، اور لینارڈو ایک خط تک نہ لگا سکا۔ ایسا کیوں ہوا......؟ لینارڈو کا فن بے زبان کیوں ہو گیا......؟

ایک حسین سا شعر یاد آ گیا۔

جو جلوۂ بے نقاب دیکھا، تو وقفِ حیرت ہوا سراپا
وہ تھے تماشائی، میں تماشہ، خیال کس کو تھا گفتگو کا

(ریاض قادری)

بہتوں کا خیال ہے کہ لیناڑدو کی یہ تصویر مونالیزا کی صحیح شبیہ نہیں، کیونکہ وہ مونالیزا کی نہیں بلکہ خود مصور لیناڑدو کی تصویر ہے......؟ بہزاد، میرک اور رضا عباسی بھی لیناڑدو اور رفائیل کے معاصرین تھے اور اعلیٰ درجہ کے مصور بھی لیکن ان کے لیے کسی لاولٹا اور مونالیزا کی ضرورت نہ تھی۔ ان کے لیے ہر چہرہ مقدس تھا، ہر ذرہ خورشید جہاں تاب کا آئینہ دار تھا، کائنات کا ہر ورق کھلا تھا، اور ہر ورق اپنے سربستہ راز کا منکشف بھی۔

سسلی (صقلیہ) جو اسلامی سلطنت کہلاتا تھا، محض ایک چھوٹا سا جزیرہ ہے ادبی اعتبار سے اس کی اہمیت بس یوں سمجھئے کہ اقبالؔ نے اس کا مرثیہ خون کے آنسو سے لکھا ہے۔ فنی اعتبار سے یہ جزیرہ اتنا بلند تھا کہ اٹلی اور یورپ میں اس کے فنونِ لطیفہ کی دھوم تھی۔ ہسپانیہ میں اسلامی کارنامے انجام پائے اور زبان زدِ خاص وعام رہے اور آج بھی دنیا بھر میں الحمرا کا نام فنونِ لطیفہ کے نقطہء عروج کی علامت ہے۔

ایرانی مصوروں کی جھلک آج تک دنیا بھر کی قالین سازی میں نظر آتی ہے۔ وہ نقاشی جو رنگوں، خطوں سے شروع ہوتی ہوئی گہرے نقوش چھوڑ جاتی ہے، ایسے گہرے نقوش جو تاریخ کے نقوش جلی کہے جاسکتے ہیں جنہیں دیکھ کر سر آرنلڈ اور ڈاکٹر مارٹن جیسے نقاد بھی بے خوف ہوکر یہ کہتے ہیں "ایرانیوں کی وہ تصاویر جو انہوں نے معراج نبویؐ کے متعلق بنائی ہیں عقیدت اور کمال فن کے اعتبار سے یورپ کی بہترین مصوری یعنی حضرت عیسٰی کے واقعات زندگی سے بدرجہا بہتر ہیں۔"

عرب کا فن، زندگی سے اتنا قریب تھا کہ ان کا ایک شاعر معرکۂ عضدالدولہ کی تعریف میں ایک شعر کہتا ہے۔ "فضا میں جو عقاب اڑ رہے تھے ایسا محسوس ہوتا تھا کہ یہ کوئی کپڑا ہے، جس پر پرندوں کی تصویریں منقش ہیں۔ اور زمین گھوڑوں کی کثرت سے ایک فرش نظر آتی تھی، جس پر گھوڑے ہی گھوڑے بنے ہوئے ہوں۔" یورپ کی سب زبانوں میں عمارات کے نقش ونگار کا نام عربیسک Arabisque ہے۔ قاہرہ کا عجائب خانہ آج بھی ایسے نمونے رکھتا ہے جنہیں دیکھ کر عقل دنگ رہ جاتی ہے۔ محمد بن فضل اللہ کے بنے ہوئے

عطردان پر ایک محفلِ نشاط کی تصویر ہے۔ کہا جاتا ہے کہ اس کے رنگ ایسے چمکیلے اور آب دار نظر آتے ہیں گویا مصور نے انہیں ابھی تیار کیا ہو۔

ان مثالوں سے یہ بات بھی سامنے آجاتی ہے کہ مصور کا پیغام عام بھی ہو سکتا ہے، بشرطیکہ وہ اپنی تہذیب میں کچھ اس طرح رچا بسا ہو کہ قدیم روایات کو اپنے مخصوص انفرادی رنگ میں ڈھال سکے۔ روایات ہر فن کے ازلی اور ابدی ہونے کی نشانی ہیں۔ وہ مصوری ہی کیا جو فطرت کی ظاہری نمائش کو ذہن کی گہرائیوں میں جذب نہ کر لے......؟

مصور کا کام کائنات کے اسرار کو بے پردہ کرنا ہے۔ انتشار کو ترتیب دینا اور اپنے فکری عناصر کی صورت گری کرنا ہے۔ یہ بات واضح رہے کہ ہر تہذیب کا طرزِ خیال مختلف ہوتا ہے اور مصور اپنی ہی تہذیب کے محاسن کا ترجمان ہو سکتا ہے۔ کسی حد تک یہی بات اسلوب کی بنیاد بھی ہے۔ جیسے مشرقی اسلوب اور مغربی اسلوب۔ مشرق روحانیت کا متلاشی رہا، اسے ظاہر کے پسِ پردہ باطن نظر آتا رہا۔ اور مغرب باطن کو بھی ظاہر کا ایک جوہر ہی قرار دیتا رہا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ مغربی نقاد جب کسی مغربی مصور کو ان روحانی بلندیوں پر پہنچا ہوا دیکھتے ہیں تو اسے ''مشرقی'' ہونے کی صفت سے متصف کرتے ہیں۔ غالباً اس کی بہترین مثال بوتیچیلی ہے۔

محاسن کا معیار، فن کار کی شخصیت سے بہر حال متعلق ہے۔ تصویر ظاہری منظر کی شبیہہ نہیں، بلکہ مصور کے اپنے ذہن اور اپنی شخصیت کی ترجمان ہوتی ہے...... اور یہی اسلوب کی انفرادیت بھی ہے، کہ اسلوب تو محض شخصیت کا دوسرا نام ہے۔ تمام قابلِ رشک اسالیب، دراصل ان فنکاروں کے یہاں پائے جاتے ہیں، جو اسلوب سے بے خبر تھے، مگر شخصیت سے باخبر۔

میں نے گفتگو کا آغاز مصوری سے کیا۔ اس لیے کہ اس میں فنونِ لطیفہ کی ایک ایسی مثال سے مخاطب کرنا چاہتا تھا، جس کا تعلق کسی خاص زبان سے نہیں کہ ہر زبان کا اپنا الگ انداز ہوتا ہے اور خیالات کی ترسیل کے لیے اپنے پیمانے۔ لیکن فن کے بہترین مگر خاموش خاکے، جو ایک جانب تو خاموش ہیں مگر دوسری جانب زبان رکھتے ہیں اور زبان دل سمجھتے

ہیں، یا پھر یہ کہ ایک عنوان سے دیکھئے تو، کسی زبان سے تعلق نہیں رکھتے، اور ذرا اور بھی عنوانات شامل کر لیجیے تو صاف محسوس ہوگا کہ ہر زبان سے متعلق ہیں۔ یہ فن پارے ابدی ہیں کہ ان میں ماضی کی روایات کی بہترین جھلکیاں بھی ہیں اور حال کا پرتو بھی۔ تخلیقی سطح پر بحث کرتے وقت یہ بات ذہن نشیں کر لینا چاہیے کہ تخلیق محض شاعری یا افسانہ نگاری نہیں، بلکہ مصوری، صنم سازی، پیکر تراشی، یہاں تک کہ موسیقی، رقص اور نغمہ آفرینی بھی ہے، اور برابر کا درجہ رکھتی ہے۔ اب ایک بڑا پیچیدہ سوال سامنے آ جاتا ہے کہ اگر تخلیقی سطح پر، فنکار کے تاثرات کا جائزہ لیا جائے تو ہمیں شاید اُن عوامل کا علم ہو سکے گا، جو کسی تخلیق کا باعث بنتے ہیں یا پھر ان تخلیقی عوامل کی ایک ہلکی سی جھلک مل سکے گی جس سے فنکار خود بہ وقت تخلیق گزرا تھا۔ یہ یقیناً ایک بڑا صبر آزما مرحلہ ہوگا، پل صراط کی طرح باریک اور شمشیر برہنہ کی طرح تیز اور چمکدار، کچھ نہ کہنے اور سب کچھ کہہ جانے کی سی عجیب کیفیت، یا پھر ایک ایسی صورت حال بھی ممکن ہے کہ فنکار بہترین خیالات سے لبریز اور سرشار ہو، اور وہ ان خیالات کو فن میں منتشکل نہ کر پا رہا ہو۔ میں لینارڈو اور مونالیزا کی مثال پھر سے پیش کروں گا۔ مونالیزا کا انتخاب یقیناً لینارڈو کا بہترین اور بلند ترین انتخاب ہوگا، مگر ماڈل بنی بیٹھی مونالیزا کو دیکھ کر تاثرات کو فن میں منتشکل کرنا، لینارڈو کے بس میں نہ تھا، ایسی ہی عجیب صورت حال ایک فرانسیسی شاعر کی بھی ہوئی تھی، جسے ایسا محسوس ہوا کہ وہ بہترین خیالات سے لبریز ہے، مگر شاعری نہیں کر سکتا اور میلارمے کے سامنے بڑی بے چارگی سے یہ صورت حال پیش کرنے والا شاعر صرف یہ جواب لے کر چلا آیا کہ ''شاعری خیالات سے نہیں الفاظ کے سہارے کی جاتی ہے''۔ یہ علامت پسندوں کا مخصوص انداز ہے کہ وہ الفاظ کے تحفظ پر بے حد زور دیتے ہیں اور یہ بھول جاتے ہیں کہ ہر لفظ اپنے سماجی حوالے سے پہچانا جاتا ہے۔ میں اس بحث میں فی الحال نہیں جاؤں گا بلکہ یہ کہوں گا کہ مونالیزا کی شبیہ پیش کرنا فن مصوری میں کوئی مشکل نہیں، لیکن مونالیزا کے لیے جو تاثرات فنکار کے دل میں ہیں، انہیں فن میں منتشکل کرنا جوئے شیر لانے سے کم نہیں اور شاید اس لیے بھی کہ وہ مونالیزا کی شبیہ پیش کرتے وقت، دراصل مریم کے تقدس اور جمال کا نقطۂ عروج پیش کرنا چاہتے تھے۔ مریم کے جمال و

تقدس اور معصومیت کا ملا جلا اور گہرا تاثر، غور سے دیکھئے، کیا اس کا تعلق اس مخصوص فنکار کے ماحول اور عقیدت سے نہیں؟ فنکار کا ماحول، مسیحی ماحول ہے، اور وہ مریم کے تقدس کو کائنات کا اہم ترین پہلو سمجھتا ہے اور پھر مریم سے وہ بے پناہ عقیدت، جو ماحول کا تقاضہ تھی اور جو مسیحی ماحول میں آج بھی ہے۔ یہ عقیدت ہے، جو تاثر بھی جاری ہے۔ اور یہی عقیدت ایرانی مصوروں کے ساتھ ان تصاویر میں جھلکیاں دکھائی دیتی ہیں جو انہوں نے معراج نبویؐ سے متعلق بنائی تھیں۔ جہاں تک معراج نبویؐ کا معاملہ ہے، میں نے ان تصاویر کو تو دیکھا نہیں، لیکن اتنا تو ضرور ہی جانتا ہوں کہ سرکار دو عالمؐ کی کوئی شبیہ یا تصاویر نہیں، ویسے بھی تصویر کشی اسلام کے نقطۂ نگاہ سے ایک ممنوعہ فعل ہے، یا کم از کم متنازعہ فیہ تو ضرور ہی ہے۔ اس لیے جو کچھ بھی ہوگا وہ تاثرات کی فنی شبیہ کے نام پر ہوگا کہ آج تک علمائے کرام میں یہ بحث جاری ہے کہ معراج جسمانی ہے کہ روحانی۔ مجھے ان مباحث سے کوئی سروکار نہیں۔ اور ان مذہبی موضوعات پر میں اپنی رائے محفوظ رکھنا چاہوں گا۔

میں تو صرف یہ کہہ رہا ہوں کہ فن میں تاثرات کا معاملہ اتنا عجیب و غریب ہے کہ اس کی بنیاد پر کبھی کبھی بے زبانی کی کیفیت ہو جاتی ہے اور کبھی کبھی فنکار اپنی ہی حیرت زدہ شکل کو فن میں منتقل کر کے جان چھڑا لیتا ہے۔ ایسا اس لیے ہے کہ تاثر کا تعلق کسی مخصوص لمحے سے ہے اور فنکار جس لمحے میں جس تاثر سے دوچار ہوگا، بالکل اسی لمحے میں اسے فن میں منتقل نہیں کر سکے گا۔ وہ بے چارہ اسے کسی دوسرے لمحے پر موقوف کر دے گا۔ پھر وہ تاثرات کے بہاؤ میں بہہ نکلیں گے اور اس دوسرے لمحے میں وہ اس تاثر کی تحصیل سے قاصر ہو جائے گا۔ اور وہ کوئی دوسرا تاثر ہوگا، جسے وہ فن میں منتقل کرے گا۔ (اور یہ دوسرا تاثر پہلے تاثر سے یقیناً مختلف ہوگا) فنکار سمجھ رہا ہے کہ وہ اپنے تاثرات کو اپنے پرستاروں تک پہنچانے میں کامیاب ہے جب کہ حقیقت یہ ہے کہ ہر دیکھنے والا الگ الگ تاثر سے دوچار ہے، اور ہر ایک کا تاثر دوسرے کے تاثر سے مختلف ہے کہ کسی دوسرے کے تاثر کو اپنے اوپر مکمل طور پر طاری کر لینا ناممکن ہے۔ اب آیئے حسن کے معیار کی طرف، تو مجھے کہنے دیجئے کہ حسن کا کوئی معیار نہیں، یا پھر ہر ایک کا اپنا معیار ہوتا ہے۔ لیلیٰ سیاہ فام تھی، مگر

مجنوں کی نگاہوں میں حسین ترین بلکہ حسن کا بلند ترین معیار۔ مشہور قول ہے" لیلیٰ را بہ چشم مجنوں باید دید" حسن کا تعلق عشق سے ہے اور عقیدت بھی عشق ہی کی ایک قسم ہے۔

بدھ دھرم کے ماننے والے فنکاروں نے مہاتما بدھ کے ایسے مجسمے تیار کیے، جنہیں دیکھ کر فن صنم سازی کی مکمل اہمیت کا اندازہ کرنا ممکن ہو جاتا ہے اور محسوس ہوتا ہے کہ اس کی بے پناہی کی کوئی حد نہیں، میں نے مہاتما کا لفظ گوتم بدھ کے نام سے اس لیے منسلک کیا ہے کہ مجھے ان میں پیغمبرانہ شان نظر آتی ہے واضح رہے کہ گوتم بدھ کی پیدائش مسیح سے قبل کی ہے اور پیغمبروں کی تعداد ایک لاکھ چالیس ہزار، یا دو لاکھ چالیس ہزار یا پھر ایک نا معلوم بڑی تعداد بتائی گئی ہے شرط صرف اتنی ہے کہ ان میں سے کوئی بھی نبی آخر الزماںؐ کے بعد نہ ہوگا۔ گوتم بدھ اس معیار پر پورے اترتے ہیں۔ پھر یہ کہ ذوالکفل کا لفظ آیا ہے۔ عربی میں پ کے بدلے ف ہوتا ہے اس لیے اسے عجمی قائدے پر ذوالکپل کہہ لیں یا صاحب کپل یعنی کپل وستو کا رہنے والا علامت صاف ہے گوتم بدھ۔ میں اس بحث میں جانا نہیں چاہتا ورنہ میں بتاتا کہ اسلام اور بدھ دھرم میں کتنی مماثلت ہے اور نروان اور مغفرت کا تصور کتنا ہم آہنگ ہے۔ میں تو صرف یہ کہنا چاہتا ہوں کہ وہ تاثرات نہیں، بلکہ زندگی کے کتنے حقیقی ترجمان ہیں کہ گوتم بدھ کے مجسمے، محض مراقبے یا دھیان کی صرف اس مخصوص شکل کی عکاسی ہی نہیں کرتے جسے دیکھ کر مجھے ایسا لگا کہ ایک برگزیدہ بندہ، خدا کے حضور لو لگائے ہے اور گیان اور روشنی کے اس مینار کی جھلک دیکھنا چاہ رہا ہے، اس روشنی کی جھلک جو روئے آفرینش ہے، اسے اس کی دھن ہے کہ وہ جانتا ہے کہ یہی روشنی تو کن ہے، کائنات کے وجود کا باعث۔ بلکہ ہمیں گوتم بدھ کے اس گیان سے اس لیے بھی دلچسپی ہے کہ انہوں نے اس روشنی کی جھلک پائی اور ہمیں بتایا کہ دنیا میں دکھ درد کیوں ہیں اور یہ کہ ان کا حل کیا ہے یہ مسیحائی کا انداز، یہ انسان اور انسان کی درمیان رشتے کو سمجھنے اور سمجھانے کا انداز، یہی تو وہ نسخۂ کیمیا ہے جسے روشنی کا نتیجہ کہہ لیجئے۔ لیکن انسان کا انسان سے کیا رشتہ ہے یہ اسی وقت سمجھ میں آئے گا جب انسان یہ سمجھ لے گا کہ انسان ہے کیا؟ اور محض یہ بات سمجھنے کے بعد وہ یہ بھی سمجھ لے گا کہ خدا کیا ہے؟ اور یہ بھی سمجھ لے گا کہ خدا جو سب سے بڑا فنکار ہے اپنے فن کی

بنیادوان مفید، مثبت اور تعمیری عناصر کی مدد سے کرتا ہے اور خود کو انہیں سے آشکارا کرتا ہے جن کا تعلق اس کی مخلوقات سے ہے اور اس کے تمام فنی نمونے دوسرے لفظوں میں اس کے جمالیاتی پہلو کی عکاسی ہی نہیں کرتے بلکہ انسانوں کے ذوق جمالیات کی تسکین کا سامان فراہم کرتے ہیں اور انسانوں کو جمالیاتی اقدار کے ساتھ ساتھ، حسن کا انداز بتاتے ہیں اور جینے کا سلیقہ بھی کہ اگر جینے کا صحیح سلیقہ آ گیا تو سمجھو کہ زندگی خود ہی تمام فنونِ لطیفہ کی محرک بھی ہے اور اس کی عکاس اور ترجمان بھی۔

اقبالؔ نے یہ بات کسی گریزاں لمحے میں نہیں کہی تھی کہ ''میرے آباؤ اجداد برہمن تھے، اور انہوں نے اپنی زندگی اس فکر میں گزاری کہ خدا کیا ہے، میں اس فکر میں اپنی زندگی گزار رہا ہوں کہ انسان کیا ہے''۔ یہ خیال ان کی فکر کا ایک اہم حصہ ہے۔ یہ فکر صرف ان کی اپنی فکر نہ تھی، کہ یہی فکر تمام روحانی مجاہدین کی فکر بھی تھی، اور مفکرین کی بھی کمال تو یہ ہے کہ یہی فکر فنکاروں کو بھی ہے اور نقادوں کو بھی۔ مارکس کے یہاں بھی کامل انسان (ایک کامل فنکار ایک کامل انسان ہی ہو سکتا ہے) وہ ہے، جو اپنی تخلیقی اور روحانی قوتوں کو بروئے کار لا سکے۔ جمالیات کے اصول کو صحیح ڈھنگ سے سمجھنے کے لیے میں یہ اشعار پیش کرنا چاہتا ہوں۔

گلے تمام روزے، رسید از دستِ محبوبے بہ دستم
بہ او گفتم کہ مشکے یا عبیری کہ از خوشبوئے دل آویز تو مستم

جیسا کہ صاف ظاہر ہے کہ یہ شعر صرف اس مٹی کے بابت ہے جو اپنی خوشبو سے مشامِ جاں کو معطر کئے دے رہی ہے۔ پھر یہ کہ۔

جمال ہم نشیں در من اثر کرد وگرنہ من ہمہ خاکم کہ ہستم

یہاں صاف طور پر ''جمال ہم نشیں'' کا ٹکڑا، یہ وضاحت کرتا ہے کہ دراصل وہ کسی خوبصورت اور لطیف خوشبو سے بھرپور، پھولوں سے لدی شاخ کی مٹی ہے۔ فنکار کا خمیر، جس مٹی سے اٹھا ہے، اس کے اثرات تمام تر جمالیاتی حسیت کے باوجود، اس کے دل پر منقش ہیں، ذہن پر طاری ہیں، اور رگ و پے میں جاری ہیں۔ ایرانی نقاشی کی بہترین

مثالیں، ایرانی تہذیب کی عکاس اور ترجمان بھی ہیں۔ یہی صورت حال عربوں کی مصوری کی بھی ہے بات یہیں ختم نہیں ہوتی کہ یہی معاملہ مسیحی مصوروں اور فرانسیسی مصوروں کا بھی ہے۔ ان تمام فن پاروں کو یکجا کر دیجئے اور خلط ملط کر دیجئے پھر دیکھ لیجئے کہ ان میں سے ہر تصویر اگر چہ حسین اور خوبصورت ہے، مگر ان میں فرق ہے اور ہر جوہر شناس بغیر کسی کٹیلاگ کی مدد لئے، انہیں الگ الگ خانوں میں ترتیب وار پیش کر دے گا کہ تمام فرانسیسی تصاویر، اپنی دیدہ زیبی اور خوش رنگی کے باوجود فرانسیسی تہذیب کا آئینہ دار بھی ہوں گی اور یہی معاملہ ایرانی تصاویر کا بھی ہوگا۔ علیٰ ہذاالقیاس۔

پکاسو بہت بڑا فنکار تھا۔ اسپینی فنکار، جو تمام عمر پیرس میں 13، مانت ماترے اسٹریٹ میں (جو تیبانن اسٹریٹ سے قریب ہے) رہتا تھا۔ اس کی مصوری اسپینی ہوتی تھی کہ وہ اسپین کا باشندہ تھا، لیکن ایسا نہیں۔ اس کی تصویروں کی دنیا ہر چند کہ جمالیات کی دنیا تھی، لیکن ایسا لگتا ہے کہ فرانسیسی تہذیب اپنے حسن و جمال، رعنائی اور دلکشی، دیدہ زیبی اور دل بری کے نقطۂ عروج پر پہنچ کر انگڑائی لے رہی ہو، اور یہ انگڑائی رنگوں اور خطوں کی دنیا پر پھیل کر مصوری کے قالب میں ڈھل گئی ہو۔

رینواں، گوگاں، لاتریک اور پکاسو یہ سب عالمی شہرت کے حامل مصوروں کے نام ہیں۔ یہ سب جوانی کی دہلیز پر تھے۔ فرنانڈے اولیور ایک بے حد نازک طبع شاخِ گلِ تر کی طرح لچکیلی، حساس اور تیکھے نقوش کی فرانسیسی لڑکی تھی، اور لارساں گداز بدن کی، بھرپور اور نیم تجربہ کار عورت۔ فرنانڈے اولیور کا عالم یہ تھا کہ شادی کا ایک ناکام تجربہ کر چکی تھی مگر اس کی رجائیت میں کمی نہیں ہوئی تھی اور ایسا لگتا تھا کہ حسن کے باوجود، اسے حزن و ملال کی وہ نسبت حاصل ہے، جو کلی پر پھول بننے کی سی کیفیت سے گزرنے میں ہوا کرتی ہے۔ پکاسو اور فرنانڈے اولیور ایک جان دو قالب تھے۔

ظاہر ہے اگر جمالیات کی دنیا کسی کے حسن کی بس ایک کرن ہوتی تو پکاسو کے لیے تو فرنانڈے اولیور، لاولتا بھی تھی اور مونالیزا بھی۔ لیکن پکاسو نے اولیور کی شبیہ نہیں اتاری، نہ تاثرات کی عکاسی کی، جو بہ وقت تخلیق اس کے ذہن پر مرتسم تھے۔ اولیور کا تو

بہتوں کو علم بھی نہیں کہ اس نے پکاسو کی تصویروں اور فنی مہارت پر کی گئی بحث میں دلچسپی لی ہے اور پکاسو کی شخصیت اور فن کو بنانے یا بصورت دیگر بگاڑنے میں، کن عوامل نے حصہ لیا ہے۔ انہیں اس سے کوئی سروکار نہیں کہ بقول ان کے انہیں فن سے دلچسپی ہے نہ کہ فنکار سے۔ یہ ان کا خیال ہو سکتا ہے، لیکن مجھے اس بات سے اتفاق نہیں۔ فن کسی مطلق کی تلاش نہیں کہ اس میں ہمیں صرف دریافت سے دلچسپی ہو، اور دریافت کرنے والے کی شخصیت بے معنی ہو کر رہ جائے۔ یہ تو اس دکھ درد کی تصویر ہے جو فن کار پر گزرتی ہے، جنہیں وہ دیکھتا ہے، سوچتا ہے اور محسوس کرتا ہے، بقول میرؔ

ہم کو شاعر نہ کہو، میرؔ کہ صاحب ہم نے
درد و غم کتنے کیے جمع تو دیوان کیا

میں دو قوموں سے بے حد متاثر ہوں۔ ایک تو فرانسیسی دوسرے یہودی لیکن اس فرق کے ساتھ کہ فرانس رنگوں، خوشبوؤں کا ملک ہے، وہاں کی فضا میں فن کی دل آویز خوشبو گھلی ہوئی ہے۔ جیسے فلابیر، زولا، موپاساں، استیفانے، ملارمے، تین، سینٹ بیو، والٹیر اور ساترے۔ دیکھنے کی بات یہ بھی ہے کہ وہاں فلسفی بھی فنکار ہوتا ہے، والٹیر اور ساترے دونوں ہی فلسفی اور دونوں ہی مشہور افسانہ نگار اور ناول نگار تھے۔ یہ نہیں کہ سائنسی دنیا میں فرانسیسی کسی کمتر درجے پر ہوں۔ مادام کیوری، دے موائیور (de Moivre)، دے بروگلی (de Brogli) اور بلیز پاسکل (Blaize Pascal) میں سے ہر سائنس داں بس یوں سمجھئے کہ اپنے وقت کا کولمبس یا واسکوڈیگاما ہے، جس نے نئی دنیا کی دریافت کی ہے۔ لیکن یہ سائنس داں بھی اس مخصوص تہذیب کے زیر اثر پلے اور بڑھے تھے اس لیے فن کی دنیا سے الگ نہ رہ سکے۔ بس پاسکل کی مثال کافی ہوگی۔ میں زیادہ تفصیل میں نہیں جاؤں گا بس ایلیٹ کو سند کے طور پر پیش کروں گا کہ پاسکل کا قانون (Pascal's law) پیش کرنے والے سائنس داں کی ادبی عظمتوں کا اعتراف اس نے جن لفظوں میں کیا ان لفظوں میں تو میلارمے اور بودلیئر کی بھی تعریف نہیں کی۔ پاسکل کی خرابی صحت سے متعلق ایلیٹ نے جو لکھا ہے وہی اس کی عظمت ثابت کرنے کے لیے کافی ہے۔

Extremely poor health and some form of illness is not only favourable for religious illuminations but for artistic compositions as well.

—Eliot,T.S.

یہودیوں میں بھی بہترین دماغ ہیں جنہوں نے دورِ جدید کو متاثر کیا ہے۔ مثال کے طور پر صرف تین نام کافی ہیں۔ کارل مارکس، سگمنڈ فرائڈ اور البرٹ آئن سٹائن ان کے یہاں ایک عجیب بات یہ ہے کہ وہ تمام سابق اقدار (Values) کو حرفِ غلط کی طرح مٹا دیتے ہیں اور ساتھ ساتھ نئے اقدار کو جنم دیتے ہیں۔ مثلاً نیوٹن کے وضع کردہ قوانین بہت پرانے ہیں اور آئن سٹائن سے قبل تک، یہ قوانین بہت ہی مستحکم اور مضبوط تھے، لیکن آئن سٹائن کی تھیوری، دراصل نیوٹن کی ضد ہے، یہی حال سگمنڈ فرائڈ کا ہے، کہ جنس اور نفسیات کو باضابطہ ایک علم کی شکل دینا اور ''مذموم ترین'' پہلوؤں کو اہم ترین پہلو بنا دینا اور تمام تر تخلیقی محرکات، کو صرف جنسی محرکات قرار دینا، تمام تر مروجہ اقدار کے برعکس نئے اقدار جنم دینا بھی ہے اور عالمی سطح پر علمی دنیا کو مختلف سمتوں میں سفر کرانے کے مترادف بھی۔ یہ سب شاید اس لیے بھی ہوا کہ انہیں اس کا احساس تھا کہ زمانے نے انہیں بہت ستایا، گھر سے بے گھر کر دیا، اور صورت یہ ہوگئی ؎

کیا قرار نہ زیرِ فلک کہیں میں نے

اس لیے یہ سب ایک ردِعمل تھا اور زمانے کی بے رحمی اور فاشزم کے شکار۔ ان بہترین دماغوں نے اپنے ساتھ روا رکھے جانے والے سلوک کا بدلہ یہ لیا کہ تمام مروجہ اقدار کی نفی کر دی۔ جو بات شرم سے زبان تک نہ آسکتی تھی، اسے موضوعِ سخن بنا دیا۔

اقبالؔ کا یہ اشارہ بھی یہاں بے محل نہ ہوگا کہ ؎

ترا علاج جنیوا میں ہے نہ لندن میں
فرنگ کی رگِ جاں پنجۂ یہود میں ہے

لیکن قابل غور بات یہ ہے کہ یہودیوں میں بالعموم بڑا مفکر، بڑا دانشور، فلسفی اور سائنس داں تو نظر آتا ہے، لیکن کوئی فنکار نظر نہیں آتا۔ وہ جمالیات سے ناواقف تو نہ تھے، ان میں سے اکثر و بیشتر نے جمالیات سے متعلق تفصیلی، طویل اور کبھی کبھی گمراہ کن بحثیں کی ہیں۔ لیکن اصول جمالیات کے یہ ماہرین، کسی فنی کارنامے سے آشنا تک نہ ہو سکے۔ ایسا کیوں ہوا؟

ایسا صرف اس لیے ہوا کہ یہ مختلف ممالک میں جلاوطن کیے گئے، ان کا کوئی مسکن نہ تھا، کوئی مستقر نہ تھا۔ ظاہر ہے ان کی کوئی اپنی علیحدہ تہذیب نہ بن سکی۔ اور جب تک کوئی تہذیب وجود میں نہیں آتی، فن انتہائی ذہانت اور فطانت کے باوجود، وجود میں نہیں آسکتا کیوں کہ ذہانت اور فطانت کا تعلق دماغ سے ہے، صرف دماغ سے، اور فن یا جمالیات کا تعلق دل کی گہرائیوں سے۔ فن کار کا فن، اس کے دل کی دھڑکنیں، تہذیب، ماحول اور معاشرہ کی محبت سے سرشار ہوں، تب جا کر جمالیاتی حسیت کو وہ تمام عناصر مل پاتے ہیں جو فن کی تشکیل کے بنیادی لوازمات ہیں۔ فرانس کا معاملہ یہ ہے کہ وہ اس معیار پر پورا اترتا ہے اور یہی، فرانسیسی مصوری، جمالیاتی حسیت اور اس کے ادب کی عظمت کا راز ہے۔ کبھی کبھی تو خیال ہوتا ہے کہ فرانسیسی ادب انگریزی ادب سے کہیں زیادہ عمیق، وسیع، بیکراں اور ہمہ جہت ہے۔

(مشمولہ 'نئی تنقید کے پیچ و خم'، خورشید سمیع، نصرت پبلی کیشنز، امین آباد لکھنؤ 2001 ص 106-95)

روایات کا صحیح شعور

ایسی ''دیدہ وری'' جو زندگی میں ہر لمحہ ساتھ رہے، شاید ہی کسی کو نصیب ہوتی ہے۔ اس دید کے لیے آنکھ غیر معمولی شدت شوق کی رہنمائی چاہتی ہے۔ ایک شوقِ بے نہایت کا شعلۂ جوالہ ہی ''مقصود'' کو چمکاتا ہے اور اس کی ''رویت'' کو بڑھاتا ہے اور یہ شوق، ولولہ اور محویت تخلیق ہر عظیم شاعر کے اندر پیہم موجود رہنے والی چیزیں ہیں۔ یہ ایسی تجلی ہوتی ہے کہ وہ ہر چیز کو ہمیشہ اس کی خلقی تازگی میں دیکھ سکتا ہے۔ ہر دم ایک نئے انداز سے جیسے کہ وہ اسے پہلی بار دیکھ رہا ہو۔ اس کی نظروں کا ''کھرا پن'' ہماری طبعی عادتوں سے کچھ اتنا ماورا ہے کہ وہ ہمیں بڑی انوکھی چیز معلوم ہوتا ہے لیکن وہ خود کبھی ''انوکھے پن'' کا متلاشی نہیں ہوتا۔ نہ کبھی اس کو اپنا ''مقصود'' بناتا ہے اور ایک ادبی صنعت کے طور پر تو اسے بہت ہی کم استعمال کرتا ہے۔ کچھ ایسا ہی معاملہ ہے میرؔ اور غالبؔ کا۔

یہ شعراء خود تو لکھتے رہے لیکن اس فرق کے ساتھ کہ انھوں نے ذات کے نہاں خانے کو شعور کا زنداں کبھی نہیں بننے دیا اور یہ کہ اپنی روداد الفت میں دنیا کے اور اپنے عہد کے افسانوں کو اس طرح سے پیوست کرلیا کہ زمانے کی کہانی، ان کی کہانی بن گئی یا پھر ان کی کہانی میں زمانے کی کہانی مل گئی۔ ایلیٹؔ کہتا ہے:

> The great poet, in writing himself, writes his own time

ایلیٹ اس بات کی وضاحت کرتے ہوئے لکھتا ہے کہ دانتے (Dante) تیرہویں صدی کی آواز ہے اور شیکسپیئر سولہویں صدی کی آواز ہے۔ لیکن ان دونوں کی عظمت کا راز اس میں پوشیدہ ہے کہ انہوں نے اپنے عہد کو لکھا ہے اور اُن عمیق نزاکتوں کو اظہار بخشا ہے جو ان کی عہد کی ہیں۔ شاعری یا کوئی بھی فن، کسی فلسفے یا بندھے ٹکے مذہبی نظریات سے وابستہ نہیں ہے اور نہ کسی مذہب یا غیر مذہبی نظریئے کے حصول کا ذریعہ ہے کہ شاعری ایک حرف تسلی ہے، جس سے اجڑا ہوا بے نور دماغ، منور ہو جاتا ہے۔ تذلیل کے داغ دُھل جاتے ہیں۔ دل کا بوجھ ہلکا ہو جاتا ہے۔ سارا غم، حزن و ملال، الجھن، شکست خوردگی کا احساس غرض سب داخلی اضطراب اور خارجی بحران، ہم مزاج اور آشنا ہو کر آنسوؤں کی راہ سے، الفاظ کے سہارے، رفتہ رفتہ اپنے اظہار کی صورت نکال لیتے ہیں کہ بقول ایلیٹ:

> Poetry is not a substitute for philosophy or theology or religion, it has its own function. We can say it provides consolation, strange consolation, which is provided equally by writers so different as Dante and Shakespeare.

بالکل یہی بات میرؔ اور غالبؔ پر صادق آتی ہے۔ دونوں کے ادوار مختلف ہیں لیکن حالات ایک جیسے ہیں اور جو باتیں دونوں ہی کے یہاں اقدارِ مشترک کے طور پر ہیں، ان میں سے ایک یہ ہے کہ دونوں نے دلّی کی ابتری دیکھی ہے۔ میرؔ کے دور کی دلی کا نقشہ کچھ یوں بنتا ہے:

> شہر میں غارت گروں کا ہجوم تھا اور بے روک ٹوک قتل و غارت گری ہو رہی تھی، لوگوں کا حال ابتر ہو گیا۔ بہتوں کی جان لبوں تک آ گئی، یہ غارت گر زخم بھی لگاتے اور گالیاں گفتار بھی دیتے۔ روپیہ بھی چھین لیتے اور مار لگ لگاتے۔ جو سامنے آ جاتا، اس بدن کے کپڑے تک نہ چھوڑتے۔ نیا شہر جل کر سیاہ ہو گیا۔ اب وہ بے رحم پرانے شہر کے تاراج میں لگ گئے۔ وہاں بے شمار انسانوں کو قتل کر دیا، سات آٹھ دنوں تک یہ ہنگامہ رہا۔ ایک

وقت کے کھانے اور ستر ڈھکنے کے وسائل بھی کسی کے گھر میں نہ رہے۔
مردوں کے سر ننگے تھے اور عورتوں کے پاس اوڑھنی بھی نہ تھی۔ چونکہ
راستے بند تھے، بہت لوگ زخم کھا کھا کر مر گئے، کچھ سردی کی شدت سے
اکڑ گئے۔ اس فوج نے بڑی بے حیائی سے لوٹ مچائی اور شہریوں کو بے
آبرو کیا۔ غلّہ زبردستی چھینتے اور مفلسوں کے ہاتھ دھونس سے فروخت
کرتے۔ ان غارت گروں کا شور و ہنگامہ ساتویں آسمان تک پہنچ رہا
تھا...... ہزاروں خانہ خراب اس ہنگامہ سے نکل کر بہ صد حسرت ترک وطن
کر گئے۔ اور جنگل کی طرف منہ اٹھا کر چل دیئے مگر راستے میں مر گئے۔
بہت سے مجبوروں کو وہ ظالم قید کر کے اپنے لشکر میں لے گئے۔ چونکہ ان
جفا کاروں کی بن آئی تھی، لوٹتے گھسوٹتے ایذا دیتے، ستم ڈھاتے،
عورتوں کی بے حرمتی کرتے، اپنی تلواریں لئے مال بٹورتے پھرتے،
شہریوں سے کچھ نہ ہو سکتا تھا کیونکہ ان میں قوت مدافعت نہیں تھی......
پرانے شہر کا قلعہ جسے رونق اور شادابی کے باعث 'جہانِ تازہ' کہتے تھے،
کسی گری ہوئی منقش دیوار کی مانند تھا۔ یعنی جہاں تک نظر جاتی تھی۔
مقتولوں کے سر، ہاتھ، پاؤں اور سینے ہی نظر آتے تھے۔ ان مظلوموں کے
گھر ایسے جل رہے تھے کہ آتش کدہ کی یاد تازہ ہو رہی تھی۔ جہاں تک
آنکھ دیکھ سکتی تھی، خاک سیاہ کے سوا کچھ نہ دکھائی دیتا تھا۔

(میر کی آپ بیتی ــــ ذکرِ میر، ترجمہ نثار احمد فاروقی، ص 122 تا 124)

ان مسائل کے اسباب سیاسی ہی نہیں، معاشی بھی ہیں، احمد شاہ ابدالی کے بعد دلّی کی ابتری اور فوج کا مجبور ہو کر احمد شاہ ابدالی کا ساتھ دینا، وہ بنیادی عوامل ہیں، جن کی وجہ سے معاشی ابتری کی تلاش بھی ضروری ہو جاتی ہے کہ پورے میر کی تلاش کا ایک پہلو یہ بھی ہے کہ احمد شاہ ابدالی کے ساتھ پچیس (25) ہزار ایسے ہندوستانی سپاہی بھی شامل ہو گئے تھے جنہیں مہینوں سے تنخواہ بھی نہیں ملی تھی۔ اور یہ خالص معاشی مسئلہ ہے کہ جب بھی زوال آتا

ہے تو اس کی جڑ میں معاشی بدحالی ضرور ہوتی ہے۔ میرؔ کی نظر واقعی گہری تھی کہ انہوں نے اس کا نقشہ بڑی خوبصورتی سے کھینچا ہے۔

مشکل اپنی ہوئی جو بود و باش   آئے لشکر میں ہم برائے تلاش
آن کے دیکھی یاں کی طرفہ معاش   ہے لب نان پہ سو جگہ پرخاش
نے دمِ آب ہے نہ چمچہ آش

زندگانی ہوئی ہے سب پہ وبال   کنجڑے جھینکیں ہیں روئے ہیں بقال
پوچھ مت کچھ سپاہیوں کا حال   ایک تلوار بیچے ہے اک ڈھال
بادشاہ و وزیر سب قلاش

بقول پروفیسر خواجہ احمد فاروقی: ''.....میرؔ کے فن کی عظمت کا راز یہی ہے کہ اس کی آواز وقت کی بے رحم طاقتوں کے خلاف بھرپور اظہار ہے.....'' ظاہر ہے میرؔ کی شاعری، محض عشقیہ واردات، حکایاتِ دل اور جنسی خواہشات کے اظہار تک محدود نہ تھی کہ اس میں اپنے دور کے زوالِ وانحطاط، زوال، شورش اور مایوسی کی دبی ہوئی سسکیاں بھی سنائی دیتی ہیں کہ میرؔ نے اگر امراء اور روسا کی شان و شوکت دیکھی تھی تو بعد کو میرؔ نے ہی انہیں امراء اور روسا کو شراب کے ایک گھونٹ اور روٹی کے ایک ٹکڑے کے لیے دستِ سوال دراز کرتے ہوئے بھی دیکھا تھا کہ بقول میرؔ

صناع ہیں سب خوار، ازاں جملہ ہوں میں بھی
ہے عیب بڑا اس میں جسے کچھ ہنر آوے

تو ہے بیچارہ گدا میرؔ، ترا کیا مذکور
مل گئے خاک میں یاں صاحب و افسر کتنے

دلی میں آج بھیک بھی ملتی نہیں انہیں
تھا کل تلک دماغ جنہیں تخت و تاج کا

فن میں دراصل دو طرح کے مسائل ہوتے ہیں — ایک تو ترسیل یا ابلاغ کا مسئلہ اور دوسرے جذباتیت کا کہ جس کے یہاں اسلوب نہیں ہوتا۔ کہنے کا مطلب یہ ہے کہ خطابت سے اسلوب لازمی طور پر منسلک نہیں کہ خطابت تو جذباتیت کا برا اور غلط قسم کا بدل ہے یہ شئے اپنی شخصیت کے مستعار جاموں (Mannerism) کو اتارنے اور اپنی اصل آواز کو پانے اور واعظ کے لہجے سے گزر کر آدمی کے لہجے میں بات کرنے سے پیدا ہوتی ہے، کیونکہ اصل شخصیت تو وہیں جلوہ گر ہوتی ہے جہاں وہ آدمی کے روپ میں ہمارے سامنے ہے۔ میرؔ کے یہاں نسائیت زدہ لہجہ نہیں۔ دردمندی اور نسائیت زدہ لہجے میں نمایاں فرق ہوتا ہے۔

سخن کی نہ تکلیف ہم سے کرو
لہو ٹپکے ہے اب شکایت کے بعد

یہ اصل میں دردمندی کا لہجہ ہے اور اسے نسائیت زدہ لہجے پر محمول نہیں کیا جا سکتا۔ اصل شخصیت میرؔ کی یہی ہے جو کبھی کبھی اس قدر بلند بانگ ہو جاتی ہے کہ۔

میں کون ہوں اے ہم نفساں سوختہ جاں ہوں
اک آگ مرے دل میں ہے جو شعلہ فشاں ہوں

یہ دراصل اسلوب کی شناخت ہے اور شخصیت کو انفرادیت کے آئینے میں دیکھنا ہے۔ ثبوت کے طور پر یہ شعر بھی دیکھئے۔

میں جو بولا، کہا کہ یہ آواز
اسی خانہ خراب کی سی ہے

یہی اپنی آواز کو پانا ہے جو دور سے بھی صاف طور پر پہچانی جا سکتی ہے اور یہ بھی بہرحال طے ہے کہ اصل میں شخصیت ہی بولتی ہے۔

کیا تھا شعر کو پردہ سخن کا
وہی آخر کو ٹھہرا فن ہمارا

بے شک بے نیازی خدا کی شان ہے لیکن استغناء اچھے شاعر کی پہچان ہے۔

خدا کو سونپ تو دوں اپنے سارے کام اے میر
رہے ہے خوف مگر واں کی بے نیازی کا

اور ایسی حالت میں جو لے ہوتی ہے وہ دردمندی سے ہی عبارت نہیں ہوتی بلکہ ایسی لے وجود میں آتی ہے جو عزت نفس سے عبارت ہوتی ہے۔

نہ بھائی ہماری تو قدرت نہیں
کھنچیں میر تجھ سے ہی یہ خواریاں

یہ عزت نفس اور عزت انسانیت کے مابین توازن ہے۔ یہاں اگر شکست کا احساس بھی ہے تو وہ نسائیت زدہ لہجے میں نہیں ہے۔ بلکہ کچھ اس طرح ہے۔

بارے کل بھڑ گئے اس ظالم خوں خوار سے ہم
منصفی کیجئے تو کچھ کم نہ جگر ہم نے کیا

یہ ''کچھ کم نہ جگر ہم نے کیا'' — میر کا لہجہ ہے اور یہ بحث فضول ہے کہ میر زخم خوردہ ہیں، اندر ہی اندر قتل ہو چکے ہیں بات صرف یہ ہے کہ میر لڑتے ہیں، بھڑتے ہیں اور کبھی کبھی بے حمیت ہو کر پھر وہاں جاتے بھی ہیں۔

آج تھا پھر بے حمیت میر واں
کل لڑائی سی لڑائی ہو چکی

لیکن اس بے حمیت ہونے سے خودداری نہیں چلی جاتی کہ یہ تو غرور شکست کا وہ نقش ہے جو جبیں پر اس طرح نمایاں ہے کہ اسے زمانہ مٹا ہی نہیں سکتا۔ میر کی شاعری کی جلوہ ریزی، میر کا سوز دروں ہے۔ میر کی زبان یہ ہے۔

بہ قدر حوصلۂ شوق جلوہ ریزی ہے
وگرنہ خانۂ آئینہ کی فضا معلوم

یہاں ایک بات اور عرض کردوں کہ فنکار کے یہاں Boundless egoism ہوتا ہے۔ اس کا بنیادی سبب یہ ہے کہ ایگو (Ego) جب ٹوٹ ٹوٹ کر، بکھر بکھر کر، ریزہ ریزہ ہو جاتا ہے تو پھر ایگو اپنی ترکیب و ترتیب (Synthesis) میں ناکام ہو جاتا ہے اور اس پروسیس میں اپنی وحدت گنوا بیٹھتا ہے۔

> کہتے ہیں کہ میر کی زندگی میں ایک دور وہ بھی آیا جب وہ "اکبر آباد کے قیام کے دوران کسی پری تمثال عزیزہ پر ٹوٹ کر عاشق ہو گئے تھے۔ جس کی وجہ سے ان کو اکبر آباد چھوڑنا پڑا اور وہ دہلی میں خان آرزو کے پاس رہنے لگے۔ بعض خاندانی مناقشات کی وجہ سے خان آرزو کے ناروا برتاؤ نے ان کے دل و دماغ کو اس حد تک متاثر کیا کہ وہ مجنوں ہو گئے۔ اور انھیں زنجیریں پہنا دی گئیں۔ اس عالم میں پورے چاند میں ان کو پری تمثال معشوقہ کی شبیہ نظر آنے لگی۔
>
> (پورے میر کی تلاش — نامی انصاری، شاعر، جلد-55، شمارہ-9-10، ص46)

مجھے یہ اقتباس پسند ہے..... مگر یہ بات بہرحال اہم ہے کہ میر کی اپنی آواز کیا ہے؟ یہ آواز جنسی پیچیدگیوں سے تو دب نہیں سکتی کہ بہرحال طے ہے کہ یہ ناکام عشق ایک ایسے دور کا ہے جسے آپ Awakening of the adolescent sexual instinct...... کا دور کہہ سکتے ہیں یعنی یہ وہ دور ہے جب فطری خواہشوں (Instinctive) اور سماجی دباؤ (Social control) کے درمیان تصادم ہوتا ہے۔ ممکن ہے اس کا تعلق احساس کمتری اور احساس برتری سے بھی ہو کہ نیوراسس (Neurosis) کی وجہ یہ بھی ہو سکتی ہے کہ نیوراسس کی حالت میں احساس کمتری سے چھٹکارا مل جاتا ہے۔ بقول ایڈلر:

> Every neurosis can be understood as an attempt to free one self from a feeling of inferiority in order to gain a feeling of superiority.
>
> (The practice and principles of individual psychology, by Adler, p.23)

لیکن فن نیوراسس کی حالت میں تخلیق نہیں کیا جا سکتا اس لیے کہ فن تو اس سے چھٹکارے کی صورت ہوتا ہے۔ ظاہر ہے یہ صورت حال عارضی تھی۔ بقول ہربرٹ ریڈ:

> What is now necessary to emphasise strongly, in concluding this psychological excursus, is that art is a triumph over neurosis, that though it originates in a neurotic tendency, it is a coming out against this tendency, and that the sublimation is achieved. That art is not neurotic, in kind, no art is. It is only when we search for the causes and origins that we discover the neurosis, in the final effect, all is health and harmony.
>
> (Collected Essays in Literary Criticism, by Herbert Read, p.283)

میرؔ نے سب ناآسودہ خواہشات، حقیقی دنیا سے الگ کر کے تخیل کی دنیا میں منتقل کر دی ہیں اور وہ تمام باتیں شاعری میں آتی ہیں جو حقیقی زندگی سے گریز کی صورت ہیں اور پھر میرؔ نے جو ایک جوگی کا سوانگ بھرا ہوا ہے وہ ان کی شخصیت پر اس طرح مستولی ہو گیا کہ لوگ اسے ہی میرؔ کی آواز سمجھنے لگے۔ ان کی شاعری کہیں کہیں ایک ایسے فینٹا سی کی صورت ہو جاتی ہے جہاں وہ عزت، اقتدار اور پری تمثال عزیزہ کی محبت، غرض وہ سب کچھ جو وہ حقیقی زندگی میں حاصل نہ کر سکے تھے، اپنی اس دنیا میں بہ آسانی حاصل کر لیتے ہیں۔

ہم کو شاعر نہ کہو میرؔ کہ صاحب ہم نے
درد و غم کتنے کیے جمع تو دیوان کیا

کیریکٹر بہر حال شخصیت کے لیے سنگ بنیاد یا مرکز ثقل ہے جس کے گرد وہ نمو پذیر ہوتی ہے، بہ شرطے کہ شخصیت فروغ پا سکے۔ لیکن میں شخصیت کو منفرد انسانیت (Individualised humanity) کا نام دوں گا کہ یہاں عزت نفس ہے اور انسانیت کے لیے عظمت کا احساس بھی...... شخصیت کی خودی (Egoistic character) اہم ہے اور شخصیت کی یہ خودی (Altruistic character) بھی یہاں ایک تضاد اور تناؤ ہے لیکن جب یہ تناؤ اور تضاد توازن پیدا کر لیتا ہے تو شخصیت وجود میں آتی ہے اور جو توازن قائم کرنے میں ناکام رہتا ہے اس کی شخصیت منتشر اور پارہ پارہ ہو جاتی ہے۔

کہتے ہیں کہ میر کی زندگی کو ایک خاص نہج پر لگانے میں میر کے درویش صفت چچا امان اللہ کا بھی بہت ہاتھ ہے۔ پھر میر کے دور میں، سوسائٹی میں چونکہ تباہی اور بربادی بہت زیادہ ہوئی تھی اس لیے اس اس میں ایک نامیاتی ربط برقرار نہ رہ سکا مگر فقیری برقرار رہ گئی۔ یہ ایسی فقیری جس خاص قسم کے کرداروں کو وجود میں لائی وہ بہت حد تک تکیہ نشیں درویشوں کا کردار تھا، خانقاہی دوستوں کی مجلس تھی اور ہم جلیس حضرات عارفانہ ترنگ رکھتے تھے، لہجے کی شکست ہوتی تھی، منکسر المزاجی ہوتی تھی، کبھی کبھی تعلی بھی ہوتی تھی اور ایک محویت کا عالم ہوتا تھا۔ میر کے کتنے اشعار اسی رنگ کے ہیں۔

خدا کو سونپ تو دوں، اپنے سارے کام اے میر
رہے ہے خوف مگر واں کی بے نیازی کا

ہم کو شاعر نہ کہو میر کہ صاحب ہم نے
درد و غم کتنے کیے جمع تو دیوان کیا

ناحق ہم مجبوروں پر یہ تہمت ہے خود مختاری کی
چاہے ہیں سو آپ کریں ہیں ہم کو عبث بدنام کیا

ازیں قبیل کتنے ہی اشعار پیش کیے جا سکتے ہیں، جہاں مخصوص قسم کا عارفانہ انداز ملے گا۔ بہ ایں ہمہ میرؔ کی شاعری کا ایک حصہ جنسی کجروی کی طرف لے جاتا ہے۔ ممکن ہے کہ یہ کسی گریزاں لمحے کی پیداوار ہو کہ یہ ان کی فکر کا اہم حصہ نہیں ہے اور یہ طے ہے کہ میر کے کلام کا ایک حصہ اگر پست ہے تو بغایت پست ہے اور اگر بلند ہے تو بغایت بلند۔ پروفیسر سید محمد عقیل رضوی نے میرؔ کے سلسلے میں ایک دلچسپ بات کہی ہے کہ:

یہ ایک عمرانی مسئلہ ہے کہ آخر انسانوں کو غموں کی مختلف کیفیات اور خاص کسک یا چوٹ سے دلچسپی کیوں رہی ہے؟ اگر یہ مسئلہ بیالوجی کا ہوتا تو شاید اتنی مشکل نہ ہوتی مگر انسان کے جذبات اور ذہنی کیفیات کی تحلیل اتنی آسان نہیں اور غزل میں تو میرے لیے سب سے مشکل مسئلہ میرؔ بنے ہوئے ہیں۔ اگر وہ تمام باتیں صحیح ہیں جو خود انہوں نے اپنے لیے ذکر میر میں لکھی ہیں یا مولانا محمد حسین آزاد نے آبِ حیات میں بیان کیے ہیں اور ان تمام صورتوں سے ہوتے ہوئے میرؔ خود اپنے جذبات اور تجربوں کو شعر میں ڈھالتے ہیں تو نتیجہ یوں نکلتا ہے۔

وہ دن گئے کہ آنکھیں دریا سی بہتیاں تھیں
سوکھا پڑا ہے اب تو مدت سے یہ دو آبہ

دیدنی ہے شکستگی دل کی
کیا عمارت غموں نے ڈھائی ہے

ظالم زمیں سے لوٹتا دامن اٹھا کے چل
ہوگا کمیں میں ہاتھ کسو داد خواہ کا
کیا اعتبار یاں کا، پھر اس کو خوار دیکھا
جس نے جہاں میں آکر کچھ اعتبار پایا

شہر دل، آہ عجب جائے تھی، پر اس کے گئے
ایسا اجڑا کہ کسی طرح بسایا نہ گیا

صبح پیری شام ہونے آئی میر
تو نہ چیتا اور بہت کم دن رہا

سب شورِ ما ومن کو لئے سر میں مر گئے
یاروں کو اس فسانے نے آخر سلا دیا

دور بہت بھاگو ہو، ہم سے سیکھ طریق غزالوں کا
وحشت کرنا شیوہ ہے کچھ اچھی آنکھوں والوں کا

بعد ہمارے جو اس فن کا جو کوئی ماہر ہووے گا
درد آگیں انداز کی باتیں اکثر پڑھ کر رووے گا

ایک طرف وہ بد دماغی، عامتہ الناس اور عمائدین سے دور رہنے کی کوشش، دوسری طرف یہ عوامی تجربے، زندگی کے ہر کیف وکم میں ڈوب جانے کی تمنا، انقلاب زمانہ سے انتباہ اور پھر اپنے اشعار کو شعر شور انگیز بنانے کی خواہش، یہ بوالعجبی حیرت انگیز بھی ہے، حیران کن بھی اور تفتیش طلب بھی۔

(پر مجھے گفتگو عوام سے ہے، پروفیسر سید محمد عقیل رضوی، ترقی پسند ادب پچاس سالہ سفر، ترتیب قمر رئیس، ص 438)

یہ اقتباس سید محمد عقیل رضوی کی تنقیدی بصیرت کا بین ثبوت ہے۔

اس کے باوجود یہ بات واقعی توجہ طلب ہے کہ میر اور غالب کے زمانے میں دلی کی حالت کیا تھی؟ دہلی میں درگاہ قلی نے چوک سعد اللہ کا حال، دلی کی نور بائی کے واقعات لکھے ہیں مگر اب تمام باتوں کے علاوہ، یہ بات سوچنے کی ہے کہ اپنے عہد کے تقاضوں

سے شعراء کی ناوابستگی کیسے ممکن ہے؟ مقتضیات وقت کی باتیں تو جعفر زٹلی کے یہاں بھی غزلوں میں ہیں اور خواہ وہ کتنے ہی غیر اہم کیوں نہ قرار پائیں، مگر بعض ایسے اشعار کہہ چکے ہیں جو برے تو نہیں کہے جاسکتے۔

مردم پریشاں یک دگر، گشتہ سپاہی در بہ در — خوردہ بسے خون جگر، یہ نوکری کا حظ ہے
دربار دیکھا خان کا، بیڑہ نہ پایا پان کا — ٹکڑا نہ پایا نان کا، یہ نوکری کا حظ ہے

ہنر مندانِ ہر جائی، پھریں در در بہ رسوائی
رذل قوموں کی بن آئی، عجب یہ دور آیا ہے

رہ مالا گا گھات میں، جاسوس وہ ہر باٹ میں — مشکل بنے بیوپارکوں، کہ جعفر اب کیا کیجیے
وہ مان وہ آدر کجا، وہ لونڈیٔ نادر کجا — حالا نیابی آں وقر، کہہ جعفر اب کیسے بنے

جب معاشرہ زوال پذیر ہوتا ہے تو ادب بلندیوں کی منزلیں سر کرنے لگتا ہے۔ اکثر ترقی پسند دوستوں کو یہ بھی غلط فہمی رہی ہے کہ معاشرہ جب نقطۂ عروج پر پہنچے گا تو ادب کو بھی عروج نصیب ہوگا جب کہ حقیقت یہ ہے کہ معاشرے اور ادب کا رشتہ direct نہیں inverse ہے یعنی معاشرے کا زوال بہ معنی ادب کا عروج اور معاشرے کا عروج بہ معنی ادب کا زوال اور یہ مارکسی تنقید کی ہی اصل صورت ہے کہ بقول مارکس:

> Certain periods of the highest developments of art stand in no direct connection with the general developments of the society.

اور یہی اصول گورکی اور دوستوئیوسکی پر بھی منطبق کیا جاسکتا ہے۔

آیئے اب غالبؔ کی باتیں کریں کہ خود کلام غالبؔ میں بھی عصری آگہی ملتی ہے اور غالبؔ نہ صرف یہ کہ اپنے عہد سے جڑے ہوئے تھے بلکہ یہ کہ انہوں نے اپنے عہد پر بھی لکھا ہے۔ 1857ء کا غدر، دلی کا اجڑنا، شہر میں مسلمانوں کا داخلہ

ممنوع قرار پانا، لوگوں کی بربادی اور پھر یہ حکم کہ جو خود کو وفادار ثابت کرنا چاہیں، وہ نذرانہ دیں اور تب دوبارہ دلی میں آباد ہو سکتے ہیں، گویا لٹ کر بھی نذرانے چڑھایئے اور قاتل کو خوں بہا دیجئے۔ غالب نے اس خوں بار منظر کو دیکھا، یہ درست ہے کہ ان کے ہاتھوں میں جنبش نہ تھی مگر چشم بینا تو کام کر رہی تھی۔ اسی پس منظر کو سامنے رکھ کر چلئے اور یہ اشعار دیکھئے۔

جو مدعی بنے، اس کے نہ مدعی بنئے — جو نا سزا ہو، نہ اس کو نا سزا کہئے
رہے نہ جان تو قاتل کو خوں بہا دیجئے — کٹے زبان تو خنجر کو مرحبا کہئے

پھر قتل غارت گری کا بازار گرم ہو گیا، دار و رسن کی آزمائش ہونے لگی اور عاجز آ کر غالب کو کہنا پڑا۔

چوک جس کو کہیں، جس کو کہیں وہ مقتل ہے — گھر بنا ہے نمونہ زنداں کا
شہر دلی کا ذرہ ذرۂ خاک — تشنہء خوں ہے ہر مسلماں کا
کوئی واں سے نہ آ سکے یاں تک — آدمی واں نہ جا سکے یاں کا

میں اردو شاعری کی عظیم الشان روایات میں سے کچھ مثالیں پیش کرنے کی جسارت کر رہا ہوں کہ یہ دکھا سکوں کہ معاشی اور معاشرتی تقاضوں کی مصوری اور اپنی انفرادیت برقرار رکھنا، یہ دونوں باتیں بیک وقت ممکن ہیں۔ اس پل صراط سے ہو کر گزرنا دشوار ہی سہی، ناممکن نہیں...... غالب کے ہی چند اشعار حوالے کے طور پر پیش کرنا چاہوں گا۔

اے تازہ واردانِ بساط ہوائے دل — زنہار اگر تمہیں ہوس ناو نوش ہے
ساقی بہ جلوہ دشمن ایمان و آگہی — مطرب بہ نغمہ رہزن تمکین و ہوش ہے
یا شب کو دیکھتے تھے کہ ہر گوشۂ بساط — دامانِ باغبان و کفِ گل فروش ہے
داغ فراق صحبت شب کی جلی ہوئی — اک شمع رہ گئی تھی سو وہ بھی خموش ہے

اس میں اپنے معاشرے پر تنقید بھی ہے اور ایک حکومت کی جگہ جو دوسری حکومت لے رہی ہے اس پر محاکمہ بھی ہے، انسانی زندگی کا زیرو بم بھی ہے اور شاعری کی اپنی آواز بھی برقرار ہے۔

لیکن نفسیاتی تنقید کی باریکیوں میں جائیے تو کلام غالب میں نفسیاتی الجھنیں بھی مل سکتی ہیں۔ غالب کا ذہن اصل میں ایک مفکرانہ ذہن تھا، اردو شاعری میں عموماً لوگ دیوانگی یا خواب کے احساس تک محدود رہے ہیں مگر غالب نے اس پیچیدہ مسئلے کو سہل کردیا ہے۔

ہجوم سادہ لوحی پنبۂ گوشِ حریفاں ہے
وگرنہ خواب کی مضمر ہیں افسانے میں تعبیریں

ظاہر ہے یہاں خواب کی تعبیریں افسانے میں مضمر ہیں اور افسانے سچے بھی ہوسکتے ہیں اور حقیقت میں بدل بھی سکتے ہیں۔

لیکن غالب کے یہاں جو آرزوؤں یا تمناؤں اور حسرتوں کا واضح ضبط اور فشار ہے اور جس کی نمایاں شکل اس کی شاعری میں نظر آتی ہے وہ بطور خاص بے حد اہم ہے کہ غالب نے اپنی ذات کو شاعری میں الجھایا نہیں ہے اور اپنی ذات کو الجھائے بغیر شاعری کی ہے۔ یہی سبب ہے کہ جہاں وہ واحد متکلم کے صیغے میں "ہے" اور "میں" کہتا ہے وہاں ایک اجتماعی نظام کے مسائل پیش کرتا ہے "ہم" کے صیغے میں تو پوری انسانی زندگی کا احاطہ ضروری ہے، مگر غالب نے واحد متکلم کے صیغے سے بھی گریز نہیں کیا ہے اور اس کے باوجود وہ اجتماعی درد کی صدا بندی ہے۔ یہ وجودی فکر ہے جو غالب کو اپنے معاصرین سے ممتاز کرتی ہے اور اس وجودی فکر میں مارکس ازم کے اہم اجزاء شامل ہیں کہ مارکس اور اس کے پیروکار حضرات کے یہاں بھی وجودی فکر بہ ایں معنی ہے کہ ان کی فکر کا پہلا اور آخری نقطہ انسان اور اس کے ارضی رشتوں کا اثبات ہے۔

لافِ تمکین، فریب سادہ دلی ہم ہیں اور راز ہائے سینہ گداز

خموشی میں نہاں، خوں گشتہ لاکھوں آرزوئیں ہیں
چراغِ مردہ ہوں میں بے زباں گورِ غریباں کا

دائم الحبس اس میں ہیں لاکھوں تمنائیں اسدؔ
جانتے ہیں سینۂ پر خوں کو زنداں خانہ ہم

یہاں غالبؔ براہ راست تو خواہشوں اور آرزوؤں کے ان نتائج کو معرض اظہار میں نہیں لاتا جن کی جڑ میں معاشی اور معاشرتی نظام کی غیر مساوی تقسیم ہے لیکن فرد کی ذات پر بلکہ فرد کی سائیکی (Psyche) پر اس کے شدید اثرات کی طرف واضح اشارات ضرور کرتا ہے۔ حسب ضرورت غالبؔ نے استعاروں سے، کنایوں سے، رمزیہ انداز سے اور علامتوں سے کام لے کر جذبات کا اظہار کیا ہے۔

آتش کدہ ہے سینہ مرا، رازِ نہاں سے
اے وائے اگر معرضِ اظہار میں آوے

رگ سنگ سے ٹپکتا وہ لہو کہ پھر نہ تھمتا
جسے غم سمجھ رہے ہو یہ اگر شرار ہوتا

ضبط جنوں سے ہر سر مو ہے ترانہ خیز
یک نالہ بیٹھیے تو نیستاں اٹھایئے

رخصت نالہ مجھے دے کہ مبادا ظالم
تیرے چہرے سے ہو ظاہر غمِ پنہاں میرا

گر نگاہِ کرم فرماتی رہی تعلیمِ ضبط
شعلہ خس میں جیسے خوں رگ میں نہاں ہو جائے گا

تنگیٔ دل کا گلہ کیا یہ وہ کافر دل ہے
کہ اگر تنگ نہ ہوتا تو پریشاں ہوتا

یہاں آرزوئیں ہیں، آرزوؤں کا ضبط ہے، فشار ہے مگر ان سب کے شدید نتائج بھی ہیں۔ غالبؔ کی شاعری میں قیسؔ اور مجنوںؔ یہ دو کردار گھوم پھر کر بار بار آتے ہیں۔ یہ دونوں علامتیں ہیں، مجنوں انسانی جنون کی انتہا کی علامت ہے لیکن مجنوں کسی دماغی بیماری میں مبتلا نہ تھا بلکہ وسیع تر تناظر میں اس کے یہاں شعوری مقاصد اور دبی ہوئی آرزوؤں میں کشمکش ملتی ہے اور یہی اس کی دیوانگی ہے۔ نفسیات کے ماہرین نیوراسس (Neurosis) میں صرف ذہنی انحراف کی علامتیں نہیں بتاتے اور محض دورے کی صورت اسے وقتاً فوقتاً ظاہر ہونے والی شئے نہیں گردانتے ہیں بلکہ نیوراسس کو سب میں موجود پاتے ہیں اور ہماری شعوری انا اور ہماری غیر شعوری انا کے درمیان پیہم کشمکش کی ایک شکل سمجھتے ہیں۔ مجنوں کے یہاں کشمکش انتہا کو پہنچ جاتی ہے اس لیے کہ مجنوں تھک کر بیٹھ نہیں جاتا بلکہ صحرانوردی کرنے لگتا ہے اور اپنے مقصد کے حصول میں ناکامی کا تصور اس کے یہاں نہیں۔ غالبؔ نے مجنوں کو علامت بنا کر تمام انسانوں کی تحلیل کی ہے اور بہ قدر پیمانۂ تخیل مستثنیات کو الگ بھی کیا ہے۔

جز قیس اور کوئی نہ آیا بروئے کار
صحرا مگر بہ تنگیِ چشمِ حسود تھا

یہاں صحرا بھی علامت ہے اور صحرا کی تنگی، اجتماعی اور اخلاقی اقدار کی تنگی اور کمی ہے۔ ہر فرد میں نیوراسس وجود میں آرہا ہے لیکن مجنوں کی طرح نہیں کہ وہاں یہ کمال کو پہنچ چکا ہے اور وہ عام انسانوں کی طرح ہار کر بیٹھتا نہیں اس لیے وہ دوسروں پر فوقیت بھی رکھتا ہے۔ غالبؔ نے مجنوں کو ایک باعزم اور غیر متزلزل شخصیت کا مالک قرار دے کر، اسے خود سے برتر دکھایا ہے۔ جیسے اس شعر میں ـــ

تم کو بھی ہم دکھائیں کہ مجنوں نے کیا کیا
فرصت کشاکشِ غمِ دوراں سے گر ملے

اس مفہوم کی معکوس شکل یہ ہے کہ جب تک یہ کشاکشِ غمِ پنہاں نہ ہو شاید وہ نیوراسس ممکن نہیں جس کی بنا پر مجنوں سرگرمِ عمل ہے اور عام انسانوں سے برتر ہے کہ مکمل خلوص سے وہ ایک ہی مقصد کے لیے سرگرمِ عمل ہے اور معاشرے کو خاطر میں نہیں لاتا۔

فرائڈ کا کہنا ہے کہ "انسان کی دوسرے حیوانات پر برتری کا راز اس کے نیوراسس کی صلاحیت میں ہے اور اس کی نیوراسس (Neurosis) کی صلاحیت محض اس کی تہذیبی ترقی کی صلاحیت کا عکس ہے"۔ یعنی انسان تہذیب اور معاشرہ اس لیے وجود میں لا رہا ہے کہ خود کو نفسی فشار میں الجھا دے یعنی نفسی فشار اور معاشرتی نظام، ایک ہی سکّے کی دو شکلیں ہیں کہ ایک اگر ہو تو دوسری ضرور ہوگی۔ فرائڈ نے اپنا خاص نظریہ Anxiety یا تفکر کے بارے میں کچھ اس طرح پیش کیا ہے کہ اس میں نفسی فشار کی بات از خود چلی آتی ہے اور چونکہ انسان معاشرے کی تشکیل ہی اس لیے کر رہا ہے کہ خود کو نفسی فشار میں الجھا دے اس لیے خود انسان اپنے راستے میں رکاوٹ ڈال رہا ہے۔

ہر چند سبک دست ہوئے بت شکنی میں
ہم ہیں تو ابھی راہ میں ہے سنگِ گراں اور

یعنی اپنی انا کا بت خود انسان کی راہ میں سنگِ گراں کی طرح حائل ہے۔ اور جو پجاری ہو وہ تو بھلا اس بت کی شکست کی تاب کیسے لا سکتا ہے۔ اسی لیے تو انسان خود اپنے راستے میں حائل ہے۔

انسان کی ساری نفسیاتی سرگرمی مسرت کی افزائش اور درد سے تحفظ کی خواہش پر مبنی ہوتی ہے۔ "اصل مسرت" اس سرگرمی کو منظم اور مرتب کرتی ہے لیکن اصل مسرت ہی زندگی کے نصب العین کے لیے لائحہ عمل تیار کرتی ہے، گویا کہ یہی انسان کا مقدر ہے۔

مری تعمیر میں مضمر ہے اک صورت خرابی کی
ہیولیٰ برق خرمن کا ہے خونِ گرم دہقاں کا

ظاہر ہے معاشرے کی تعمیر میں انسان کی خرابی مضمر ہے اور ایسے شاطر لوگ جن کے پاس دماغ ضرورت سے زیادہ ہے تو وہ دماغ ہی انہیں پریشان کر رہا ہے اور انہیں ہر لمحہ بے قرار رکھتا ہے اور جو گئے گزرے ہیں، مجنوںؔ صفت ہیں، قیسؔ کا انداز رکھتے ہیں وہ اپنی تمام تر غلاظت اور بے ترتیبی اور آوارہ گردی کے باوجود خوبصورتی اور محبت میں یقین رکھتے ہیں، ان کی آنکھوں میں لیلیٰ کی تصویر ہے، شیریں کا عکس ہے اور یہ خوبصورتی اور محبت کے شیدائی ہیں۔ یہ کامیاب ہوں یا ناکام مگر حسن کی تلاش میں، محبت کی جستجو میں سرگرداں تو ہیں، یہ دنیا

کا عجب دستور ہے کہ فرد جب تباہ حال ہو جاتا ہے تو معاشرہ مضبوط ہوتا ہے۔ ظاہر ہے افراد کی انفرادی قوتوں کو چھین کر اجتماعی جبر وجود میں آ رہا ہے اور معاشرے کو قوی بنانے کے لیے کوشاں وہی لوگ ہیں جو ہماری انفرادیت کو چھین کر ہمارے سکھ چین کو لوٹ کر ہمیں اپنے ہی بنائے ہوئے سماجی نظام سے باہر نکال رہے ہیں اور ہمیں مطعون قرار دے رہے ہیں۔ یہ وہی لوگ ہیں جو اپنے جسموں کو دنیا کی عمدہ ترین غذاؤں سے پال رہے ہیں اور بھاگ رہے ہیں اور بھاگ رہے ہیں، پتہ نہیں کہاں جا رہے ہیں؟ ان کی روح کو کب سکون ملے گا؟ ان کا کشکول گدائی کب بھرے گا؟...... کوئی نہیں کہہ سکتا۔

بات پھر وہیں آتی ہے کہ ''اصل حقیقت'' کیا ہے؟ اور ''اصل مسرت کیا ہے'' اور اس ''اصل حقیقت'' اور ''اصل مسرت'' کے باہمی تصادم کا صحیح تصور کیا ہے؟ ''اصل حقیقت'' اور ''اصل مسرت'' کے باہمی تصادم کا ذکر غالؔب نے پوری وضاحت سے کیا ہے۔ اس کے مشہور منقبت ''دہر جز جلوۂ یکتائی معشوق نہیں'' کی تشبیب میں یہ بات صاف ہے لیکن اس تشبیب میں ''بے دلی ہائے تماشا'' اور ''بے کسی ہائے تمنا'' اور ہستی اور عدم کی ہرزگی اور جنون و تمکین کے مابین خط فاصل کی مہملیت اور لغویت پر اصرار کے باوجود یہ محسوس کرنا مشکل نہیں کہ غالؔب بچی انسانی دنیا کا عاشق ہے اور ان تصورات میں اسی عاشق کی بے دلی اور بے کسی کا اظہار ہے۔

غالؔب کا تصور یہ ہے کہ انسانی عمل دو فریقوں کی جنگ ہے، ایک فریق انسان کی انسانوں کے لیے وہ گہری محبت ہے جو انسانوں کو اپنی سطح سے بلند کر سکے، اور اسی لیے غالؔب ''مردم گزیدگی'' کا ذکر کرتا ہے کہ اسے ڈر ہے کہ انسان ہی اس محبت کے حصول میں مزاحم نہ بن جائے اور دوسرا فریق انسان کی ذہنی حقیقت پسندی ہے جو کسی آسان حل کو پسند نہیں کرتی۔ بہ قول غالؔب ؎

دیتے ہیں جنت حیات دہر کے بدلے
نشہ بہ اندازۂ خمار نہیں

اسی لیے غالؔب انسان کی بشر دوستی میں جبلی آزادی یا جبلتوں کی آزادی کا متلاشی ہے اور اسی بناء پر وہ اس انسان سے برہم ہے جس نے خواہشات کی تکمیل کے دروازے بند

کر رکھے ہیں۔

خدا شرمائے ہاتھوں کو کہ رکھتے ہیں کشاکش میں
کبھی میرے گریباں کو کبھی جاناں کے دامن کو

اور یہ اسی وقت ممکن ہے جب انسان ذوقِ حیات (Eros) کو معاون بنا لے یعنی دو قوتیں ہیں ایک تو ذوق حیات یا ایروز (Eros) ہے اور دوسری قوت ہے مرنے کی قوت یا مرنے کی خواہش جسے تھانٹوز (Thantos) کہتے ہیں۔ تھانٹوز (Thantos) سے گریز غیر فطری نہیں ہے، یہ اور بات کہ دونوں ہی علامتیں ہمارے چاروں طرف بکھری ہوئی ہیں کہ یہ علامتیں ہماری تواریخ، شاعری، مصوری، ہمارے خواب اور ہماری جیتی جاگتی دنیا میں یکساں طور پر پائی جاتی ہیں۔ فرائڈ کا کہنا ہے کہ زندگی کی جو شکل ہم دیکھتے ہیں وہ ایروز کی کارکردگی کا نتیجہ ہے اور ساتھ ہی ساتھ موت کی جبلت بھی اور دونوں کبھی ساتھ ساتھ اور کبھی مخالف سمتوں میں گامزن ہوتی ہیں۔ لیکن یہ بہر حال طے ہے کہ زندہ رہنے کی خواہش، مرنے کی خواہش سے کہیں زیادہ طاقت ور ہوتی ہے۔ زندگی کی جستجو میں جو باتیں انسان کو زندگی سے دور لے جاتی ہیں ان میں ایک اس کی غلط فکر بھی ہے جیسے عیاری، شاطری، حرص، کینہ اور حسد۔ یہ سب وہ غلط محرکات ہیں جو کسی نہ کسی غلط فکر کی وجہ سے وجود میں آتے ہیں۔ ظاہر ہے یہ محرکات زندگی کی خواہش سے بعید ہیں اور یہی محرکات ذوقِ حیات میں مزاحم ہیں کہ بہ قول غالب۔

حسد سے دل اگر افسردہ ہے گرمِ تماشا ہو
کہ چشمِ تنگ شاید کثرتِ نظارہ سے وا ہو

خود قرآن پاک میں "مِنْ شَرِّ حَاسِدٍ اِذَا حَسَدَ" کے مقدس الفاظ موجود ہیں اور خود رسول خداؐ کی بڑھتی ہوئی مقبولیت سے لوگ جلتے تھے اور حسد کرتے تھے اور بہت سارے شر، فتنے اور فسادات ایسے لوگوں نے بڑھائے ہیں جو اصل میں حاسد تھے، مگر حاسدوں کو فلاح نہیں کا مشہور قول ذہن نشیں رہے کہ یہ جتنے زیادہ حاسد بنے اللہ نے اتنا ہی عروج رسول اللہؐ کو بخشا۔ غالبؔ نے اس شعر میں یہ دکھایا ہے کہ حسد کا علاج ممکن ہے کہ دل گرفتگی، مایوسی اور افسردگی اگر حسد کے اسباب ہیں تو اس کا علاج اس وقت ممکن ہے جب

تنگ نظری دور ہو اور کثرت نظارہ کے بغیر تنگ نظری کا دور ہونا ممکن نہیں کیوں کہ مطالعہ جتنا وسیع ہوگا اسی حد تک نظر بھی کام کرے گی۔ آج بھی مسئلہ وہی ہے۔ مطالعے کی قلت، علم سے دوری، اور تنگ نظری کے سبب تمام تر اختلافات وجود میں آ رہے ہیں۔ مگر جہاں مطالعہ وسیع ہوتا ہے وہاں نظر میں وسعت، بلندی اور مروت بھی ہوتی ہے۔ ایسا شخص عموماً حاسد نہیں ہوتا اور دوسروں کی خوبیوں اور کامیابیوں کو بھی سراہتا ہے۔

رہی بات خوابوں کی تو خود مذہبی روایات میں بھی خوابوں کا ذکر ملتا ہے۔ سورۃ یوسفؑ میں بھی دو یا تین اہم خوابوں کا ذکر ہے۔ ظاہر ہے کہ خوابوں میں بھی کچھ باتیں ضرور آتی ہیں اور ان باتوں کا کسی نہ کسی گہرے راز سے کوئی نہ کوئی رشتہ ضرور ہوتا ہے۔ یہ خواب عموماً علامتی ہوتے ہیں اور یہی خواب نیند کے محافظ ہوتے ہیں۔ انہیں خوابوں میں انسانی آرزوؤں کی تمثیل یا تکمیل مضمر ہے اور افسانوں کو حقیقت سے جوڑ دینے والا ساحرانہ انداز بھی۔ انسان خواب نہ دیکھے تو ادھورا رہ جائے اور خواب دیکھے تو ناتکمیلیت کا احساس جاگ جائے کہ کبھی کبھی خواب تمنا کو بیدار کرتے ہیں، کبھی پریشانی میں اضافے کرتے ہیں، کبھی سزا کے طور پر وجود میں آتے ہیں، کبھی آنے والے واقعات کی طرف اشارہ کرتے ہیں۔ اس سلسلہ کا ایک دلچسپ واقعہ یہ ہے کہ ایک شخص خواب میں اپنے آپ کو پہاڑوں پر چڑھتا اور فضاؤں میں اڑتا ہوا دیکھتا تھا یونگ (Jung) نے اس کو مشورہ دیا ''میرے دوست! یہ درست ہے کہ تم پہاڑوں پر چڑھنے سے باز نہیں آسکتے مگر آج کے بعد اکیلے نہ جانا اور دورہ نما اپنے ساتھ رکھنا'' بعد میں معلوم ہوا کہ وہ آدمی پہاڑ سے گر کر مر گیا۔

ن۔م۔ راشد کی ایک نظم کا ایک بند ہے:

آگ آزادی کا دلشادی کا نام
آگ پیدائش کا افزائش کا نام
آگ وہ تقدیس ڈھل جاتے ہیں جس سے سب گناہ
آگ انسانوں کی پہلی سانس کی مانند اک ایسا کرم
عمر کا اک طول بھی جس کا نہیں کافی جواب

پتہ نہیں کن کمزور لمحوں میں شاعر نے یہ خواب دیکھا کہ راشد کی یہ خواہش شدید ہوتی چلی گئی کہ انہیں نذر خاک نہیں، نذر آتش کیا جائے...... حیرت تو یہ ہے کہ ایسا ہی ہوا بھی۔

بات تو برسبیل تذکرہ نکل آئی۔ اصل بات تو یہ ہے کہ شاعری کے نفسیاتی محرکات ہوتے ہیں کہ شاعر کا اپنا ایک طریقہ ہوتا ہے جو عموماً تخیلاتی ہوتا ہے اور حقیقی زندگی کے برعکس بھی۔ اس کا مطلب یہ نہیں اس کے دماغ میں فتور ہوتا ہے لیکن اس کی ذہنی حالت دوسروں سے مختلف ہوتی ہے جسے نیوراسس بھی کہہ سکتے ہیں۔ چارلس لیمب کو بہن کی افسوس ناک دیوانگی اور پھر اس کی اپنی پریشان کن حالت نے ادب اور نفسیات کے رشتوں پر غور کرنے پر مجبور کیا "On the sanity of true genius" اس سلسلے کا اہم مضمون ہے۔ برنارڈ شا نے Sanity of art سے بحث کی ہے اور ٹرلنگ (Trilling) نے تحقیق کر کے یہ دکھا دیا ہے کہ زولا نے پندرہ معالجین نفسیات سے اپنی تحلیل نفسی کرائی اور اس کے بعد اس نے اس فیصلے سے اتفاق کیا کہ اس کی ذہانت اس کے مزاج کے جنونی عناصر سے وجود میں آئی ہے، بودلیئر رمبارڈ اور درلین کو اپنی خوبی، بڑائی اور اوصاف اپنی ذہنی اور جسمانی بیماری میں نظر آئے۔ غرض یہ کہ فن کاروں میں جنون کے عناصر، اخلاقی کمزوریاں اور محیر العقول حرکتیں...... کوئی نئی بات نہیں...... لیکن یہ سب باتیں اس کے فن کے لیے معاون ہیں، مزاحم نہیں...... کہ ان سے ذوق حیات پر اثر نہیں ہوتا۔

ایڈمنڈ ولسن کے "زخم و کمان" سے قطع نظر خود اردو شاعری میں بھی ایسی باتیں نظر آتی ہیں جیسے کہ خلش میں لذت کا احساس، درد و غم میں لطف حاصل کرنا، تیر کے زخم کے مقابلے میں تلوار کے زخم کو زیادہ دل کش محسوس کرنا، غیب سے مضامین کا خیال میں آنا، جنون اور دیوانگی پر فخر کرنا...... غرض اس طرح دیکھئے تو اردو شاعری کا معتد بہ حصہ ایسے شعراء کا ہوگا جو نیوراسس کے شکار رہے ہیں...... اور ان میں بہت سارے اہم نام ہیں۔

لیکن نارمل سے الگ (Away from normal) دماغی صورت حال بہت پہلے بھی ملتی ہے۔ Cambyses جو فارس کا بادشاہ تھا، سولھویں صدی قبل مسیح میں عجیب و غریب حرکتیں کرتا تھا۔ اس نے ایک دوست کے لڑکے کو تیر کا نشانہ بنا کر مار ڈالا اور یہ ثابت کر دکھایا

کہ کثرت شراب نوشی کی حالت میں بھی اس کی مہارت تیر اندازی میں کمی نہیں آئی ہے اس کے علاوہ یونانی اساطیر (Greek myth) میں بھی ایسے کردار ملتے ہیں جو ذہنی طور پر نارمل نہ تھے۔ سوفوکلیز (Sophocles) نے Oedipus Rex اور Electra میں ایسے کردار پیش کئے ہیں جو ذہنی طور پر نارمل نہ تھے۔ شیکسپیئر نے Lady Macbeth کے کردار میں احساس جرم کی شدت کی عکاسی کی ہے۔ Duncan کے بہیمانہ قتل کے بعد، خواب میں بے چینی سے ٹہلنا اور ہاتھ کا گھنٹوں دھونا ایک ایسے ذہن کی عکاسی ہے جو نارمل نہیں۔

It is an accustomed act with her, to seem thus washing her hands, I have known her continue in this quarter of an hour.

(Macbeth, Act 5, Scene 1.)

اور اس جرم کا احساس اتنا شدید ہے کہ:

Here's the smell of blood still, all the perfumes of Arabia will not sweeten this little hand.

ایلیٹ نے ان تمام باتوں کو یوں سمیٹ لیا ہے کہ:

Indeed, it is often the case that my patients Are only pieces of a total situation which I have to explore The single patient who is by himself is rather the exception.

(The Cocktail party)

یہاں ایلیٹ نے صرف ان افراد کو موضوع سخن بنایا ہے جو مریضوں کی نوعیت کے اعتبار سے کسی اور سے مطابقت نہیں رکھتے ہیں۔ اسی لیے انہیں مستثنیٰ قرار دیا جا سکتا ہے۔ لیکن اس قدر رٹے ہے کہ غالب کی شاعری کے مطالعے کے بعد اس تاثر سے بچنا مشکل ہے کہ انسان ایک نارسیدہ اور اطمینان سے محروم ہستی ہے اور یہی نارسائی اور بے اطمینانی اس

توازن کو درہم برہم کرنے کا باعث ہے جو کشمکش اور اس سے نجات پانے کی خواہش کے درمیان جاری ہے۔

ایک بات اور جو قابل ذکر ہے وہ شاید یہ ہے کہ غالبؔ کے بعض اشعار میں مکمل اشاریت موجود ہے۔ یہ اشاریت الفاظ پر اس کی مکمل قدرت اور اظہار کے اسلوب کی پیچیدگی سے پیدا ہوتی ہے۔ مثال کے طور پر یہ اشعار دیکھئے۔

ہے کہاں تمنا کا دوسرا قدم یارب
ہم نے دشتِ امکاں کو ایک نقشِ پا، پایا

تو اور آرائش خم کاکل
میں اور اندیشہ ہائے دور و دراز

سمجھ اس فصل میں کوتاہی نشوونما غالبؔ
اگر گل سرو کی قامت پہ پیراہن نہ ہو جائے

ہستی ہے نہ کچھ عدم ہے غالبؔ
آخر تو کیا ہے اے نہیں ہے

نے مژدہ وصال نہ نظارۂ جمال
مدت ہوئی کہ آشتی چشم و گوش ہے

کشاکش ہائے ہستی سے کرے کیا سعی آزادی
ہوئی زنجیرِ موجِ آب کو فرصت روانی کی

جو نہ نقد داغ دل کی کرے شعلہ پاسبانی
تو فسردگی نہاں ہے بہ کمین بے زبانی

غالبؔ کی شاعرانہ ہیئت میں علامت نگاری کا انداز بڑی حد تک لاشعور سے ان کی وابستگی اور نفسیاتی پیچیدگی سے پیدا ہوا ہے۔ اگر غالبؔ غزل گو نہ ہوتے تو ان کی شاعری کا ابہام غالباً وہی ہوتا جو عموماً علامتی شعراء کا ہوتا ہے لیکن غزل کے منفرد اشعار اس ابہام اور علامتی انداز کے متحمل نہیں ہو سکتے تھے۔ شاید غالب ہی وہ پہلا شاعر ہے جس نے واقعیت نگاری کے خلاف بغاوت کی تھی۔ وہ قارئین یا سامعین کی ذہنی کم مائیگی سے کسی حالت میں سمجھوتہ کرنے پر تیار نہ تھا اور اسی لیے بڑے فخر سے کہتا رہا۔

آگہی دامِ شنیدن جس قدر چاہے بچھائے
مدعا عنقا ہے اپنے عالمِ تقریر کا

کلامِ غالبؔ میں بہت سے اشعار ایک مخصوص اشاریت اور ابہام کی نمائندگی کرتے ہیں۔ ژولیدگی بیان غالبؔ کا فطری اسلوب ہے۔

ایک پہلو اور بھی ہے اور وہ ہے ہوس پرستی۔ پہلے اس سلسلے میں ایک اقتباس پیش کردوں:

> اب ایک دوسری کجی کو لیجیے، سوسائٹی کا کچھ ایسا حال تھا کہ عشق اور ہوس پرستی میں کوئی فرق نہ تھا۔ جس طرح امرد پرستی کا رواج تھا، اسی طرح ہوس پرستی عام ہوگئی تھی یعنی ہر بوالہوس نے حسن پرستی شعار کی، اردو شاعری کا معشوق بیسوا ہے اسی لیے اس کے لچھن برے ہیں۔ جس قسم کے عشق کے رنگین داستانوں سے اردو شاعری بھری پڑی ہے وہ عشق Extra-marital ہے۔ وہ غالبؔ ہوں یا داغؔ سبھی اس عشق کی غزل خوانی کرتے ہیں......

مانگے ہے پھر کسی کو لب بام پر ہوس
زلف سیاہ رخ پہ پریشاں کیے ہوئے
اک نو بہار ناز کو تاکے ہے پھر نگاہ
چہرہ فروغ مے سے گلستاں کیے ہوئے
(غالبؔ)

بھنویں تنتی ہیں، خنجر ہاتھ میں ہے تن کے بیٹھے ہیں
کسی کی آج آئی ہے، جو وہ یوں بن کے بیٹھے ہیں
یہ اٹھنا بیٹھنا محفل میں اک دن رنگ لائے گا
قیامت بن کے اٹھیں گے بھبھوکا بن کے بیٹھے ہیں
(داغ)

اور صرف یہ ان شعروں تک محدود نہیں...... یہ بوالہوسی زندگی کا جز بن گئی تھی۔

(میری تنقید — ایک بازدید، کلیم الدین احمد، ص 64)

اسی صفحہ پر کلیم الدین احمد رقم طراز ہیں:

ظاہر ہے کہ عشق کی سادہ رویاں شعروں کی حدود سے گذر کر، زندگی کا جزو بن گئیں اور لطف یہ ہے کہ تذکرہ نویس بھی اسے برا نہیں سمجھتے تھے۔ زیادہ سے زیادہ تذکروں میں ایسے حسین الفاظ اور ایسی رنگین عبارت کا استعمال ہوتا جس سے لذتیت ظاہر ہوتی ہے۔ ایسا معلوم ہوتا کہ سب کے سب فراق کے ہمنوا ہیں۔

(میری تنقید — ایک بازدید، کلیم الدین احمد، ص 64)

ان نتائج سے قطع نظر جو کلیم الدین احمد نے اخذ کئے ہیں اور جو الزامات انہوں نے عائد کئے ہیں، یہ بات بہر حال طے ہے کہ معاشرتی تقاضوں اور زندگی کے حالات کا اثر شاعری پر بھی ہوتا ہے۔ اتنا تو وہ بھی تسلیم کرتے ہیں اور یہ بات مارکسی تنقید سے بھی واضح ہوتی ہے کہ زندگی اور ماحول کس طرح شاعری پر اثر انداز ہوتے ہیں لیکن جب یہ بات ترقی پسند فکر کی صورت میں سامنے آتی ہے تو اسے کلیم الدین احمد، محمد حسن عسکری اور جدیدیت کے سارے داعی حضرات مبالغہ آمیز بلکہ لغو اور مہمل قرار دیتے ہیں۔ یہ سچ ہے کہ غالب حسن پرست تھا، عاشق مزاج تھا، بوالہوس تھا، رند ہزار شیوہ تھا، دنیادار تھا، درباری آداب کا پاس دار تھا، لیکن جن حالات میں وہ زندگی گزار رہا تھا،

ان حالات میں رندی اور بذلہ سنجی ہی فرار کی صورت تھی، ورنہ خود کشی کے سوا کوئی راستہ نہ ہوتا۔

میں اور اک آفت کا ٹکڑا یہ دلِ وحشی کہ ہے
عافیت کا دشمن اور آوارگی کا آشنا

جاتا ہوں کس نشاط سے مقتل کو میں کہ ہے
پُرگل خیالِ زخم سے دامن نگاہ کا

عشرتِ قتل گہہ اہل تمنا مت پوچھ
عیدِ نظارہ ہے شمشیر کا عریاں ہونا

غالبؔ نے اپنے اندر جو کیفیت پیدا کر لی تھی اس کا اندازہ اس شعر سے ہو سکتا ہے۔

غم نہیں ہوتا ہم آزاروں کو بیش از یک نفس
برق سے کرتے ہیں روشن شمع ماتم خانہ ہم

اور اسی غزل میں ایک شعر ہے۔

محفلیں برہم کرے ہے گنجفہ بازِ خیال
ہیں ورق گردانیِ نیرنگِ یک بت خانہ ہم

بقول علی سردار جعفریؔ:

اس میں خیال کے لفظ کو اگر تاریخ یا وقت کے ہم معنی سمجھ لیا جائے تو مغل عہد کی الٹتی ہوئی بساط کی پوری تصویر سامنے آ جاتی ہے اور شعر کسی قسم کے سوز وگداز یا درد وغم کے احساس کو بیدار کئے بغیر اپنی طرف متوجہ کر لیتا ہے۔ غالبؔ اس بے نیازی کے بغیر زندہ نہیں رہ سکتا تھا۔

(عندلیب گلشن ناآفریدہ، علی سردار جعفری، شاعر، شمارہ-2، 1982)

غالبؔ نے آویزش کا دور دیکھا تھا اور دو مختلف عہد کے نقطہ اتصال میں زندگی بسر کی تھی۔ ایک عہد کے فنا ہوتے ہوئے نظام کے غم واندوہ کو محسوس کیا تھا اور اس کے اثرات اس کی شاعری میں ہیں، لیکن وہ آنے والے دور کی فکر میں کھو گیا اور مستقبل کی بشارت سے مزین شاعری کرنے لگا کہ وہ ایک بات یقین کی حد تک سمجھ رہا تھا کہ شاہی دور یقیناً ختم ہو گیا ہے اور نئے علم اور نئی طاقت کے سامنے پرانے علم اور پرانے اقتدار میں قوت مقابلہ نہیں اور نئے آئین نے پرانے آئین کو تقویم پارینہ بنا دیا ہے۔ لیکن اس نے اس تماشہ کو ایک رندِ بے پرواخرام کی نگاہ تماشا بیں سے دیکھا تھا اور اس کے تخریبی امکان سے بے پروائی اس کی معذوری تھی کہ گلشن کا اہتمام بدلنے پر وہ تماشائی کی صورت میں سامنے آتا ہے اور یہ مان کر چلتا ہے کہ آفرینش کے تمام اجزا عزوال آمادہ ہیں۔ اسی لیے وہ یہ کہتا ہے۔

بازیچۂ اطفال ہے دنیا مرے آگے
ہوتا ہے شب و روز تماشا مرے آگے

یہ بات توجہ طلب ہے کہ تماشا آگے ہو رہا ہے مگر ''میں'' بہ معنی غالبؔ تماشے کا حصہ نہیں ہے۔

(مشمولہ 'نئی تنقید کے پیچ وخم'، خورشید سمیع، نصرت پبلی کیشنز، امین آباد لکھنؤ، 2001ء، ص 94-69)

ہم اور ہمارا ادب

میتھیو آرنلڈ کی انتقادی پیش گوئی نے جہاں ایک جانب، حقیقت پسندی، سوشلزم اور فن برائے زندگی کے خاکے پیش کئے ہیں، وہاں شاعری یا فن کو اس کی بے پناہ قوت تخلیق اور مستند اور جامع تراکیب سے بھی روشناس کرایا ہے۔ فن فلسفۂ جدید کا محکوم یا تابع نہیں اور نہ ہی فن سے جدید فلسفے کے صادر کردہ احکام کے اتباع کی توقع کی جاسکتی ہے۔ کیونکہ فن تو خود ایک فلسفہ ہے، جو تمام تر فلسفیانہ مباحث کو اپنے اندر سمو لینے کے باوجود، فن ہی رہتا ہے، فلسفہ یا مذہب نہیں بن پاتا ہے۔ ایک بات اور بھی ہے کہ فن سائنسی انکشافات یا مسائل کا رہبر بھی ہے اور ہادی بھی اور یہ فن ہی ہے جو سائنس کو یہ بتاتا ہے کہ سائنس کس لیے کارآمد ہے۔ یا بہ الفاظ دیگر سائنسی کاوشیں کس راہ پر گامزن ہونی چاہئیں؟

ہیگل (Hegel) کے ادبی نظریات سے بھی چار عناصر وجود میں آتے ہیں جو بظاہر قدرے مختلف ہیں، لیکن ان نظریات کی گہری ساخت فکر انگیز ہے اور ایک دوسرے سے قریب بھی۔ یہ چار عناصر ہیں تواریخی پس منظر، سائنسی پس منظر، حقیقت پسندی کا رجحان اور سماجی پس منظر۔ سائنسی تجربے یا سائنسی کاوشیں کسی سماجی پروگرام کے تحت ہوں تو یقیناً یہ ایک مستحسن قدم ہے۔

ابھی یہ بات ایک طویل اور تفصیلی مذاکرے کی صورت میں بڑھی ہی تھی کہ اچانک تقریباً مارچ 1943ء میں ایک فرانسیسی نقاد تین (Taine) کا مشہور فارمولا سامنے آ گیا

جس کے اجزائے ترکیبی اسی کے الفاظ میں یوں ہیں:

Race (1)

Millieu (2)

Moment (3)

جسے ہم اردو میں نسل، ماحول اور لمحہ انہی تین الفاظ کے سہارے ظاہر کرتے ہیں۔ یہ تین مفروضے حقیقت یہ ہے کہ بہت دور رس نتائج کے حامل ہوئے ہیں اور کم و بیش ہر دبستان تنقید نے شعوری یا غیر شعوری طور پر ان سے اکتساب فیض کیا ہے۔ تمام مکاتیب نقد کو بغور دیکھیں تو کہیں بھی اس سے گریز نہیں بلکہ بہت سی جگہوں پر یہ بنیادی اور کلیدی اہمیت کے حامل ہیں۔ اور انہیں قدریں متعین کرتے وقت ناگزیر قرار دیا گیا ہے بلکہ بات تو یہاں تک ہے کہ ماضی کے تمام تر تنقیدی مباحث اور اس کے علاوہ ادب پر ہونے والے جملہ اثرات، سماجی اثرات، یہاں تک کہ مذہبی بھی جنہیں تین (Taine) نے اپنی ایک وضع کردہ اصطلاح Moral Temperature سے موسوم کیا ہے، اسی مفروضے کی دین ہے۔ اور اسی مفروضے نے کئی طرح کے ادبی تجربات کو جنم دیا ہے۔ یہ یقیناً تین کی بالغ نظری ہی کہی جائے گی اور کمال کی تنقیدی بصیرت بھی کہ محض تین اصطلاحات کے ذریعے اس نے دریا کو کوزے میں بند کر دیا۔

ادب کی اس تشریح پر غور کیجئے اور انصاف اور دیانتداری سے دیکھیے تو صرف ایک نتیجہ سامنے آئے گا کہ ہر ادب دراصل، سماج، ماحول زندگی اور تہذیب کا ترجمان ہوتا ہے۔ اس کی توضیح یوں بھی کر لیجئے تو کچھ غلط نہ ہوگا کہ فنکار کے خیالات اور افکار، اپنے وقت کے تمدنی اثرات لیے ہوئے ہوتے ہیں کیونکہ جب ان کی تخلیقات منصۂ شہود پر آتی ہیں تو اس لحاتی کیفیت کا عکس لیے ہوئے ہوتی ہیں جو تخلیق کے وقت ارتقا کا محض ایک مرحلہ تھی کہ فن کو اگر مصوری کی حد تک محدود کر دیں تو ایک باکمال مصور اسی زندگی کو بسر کرے گا جو اس دور کی زندگی ہے۔ اس کے عادات و نظریات، اس دور کے حالات سے متاثر ہوئے بغیر نہیں رہ سکتے کہ وہ سوسائٹی کے تمام حالات کو بغور دیکھے گا اور اس کی چشم بینا کام کرتی رہے گی۔ ایک

مصور انہیں حالات میں رنگوں سے کام لے کر احساسات کی تصویریں کچھ اس طرح خوبصورتی سے متشکل کرے گا کہ اس کی تخلیق میں ہم نہ صرف خود کو بلکہ اپنے ماحول کو بھی پہچان سکتے ہیں کہ سچا فنکار یہ مان کر چلتا ہے کہ فن انہی معنوں میں سچا ہے کہ فن میں ہم خود Subject بھی ہیں اور Object بھی۔ اور فن اصل میں ہم سب کا ایک خوبصورت اظہار ہے جو نہ صرف فنکار کے احساسات کا اظہار ہے بلکہ ہمارے لیے بھی اظہار کی واحد صورت ہے۔

فنکار کا کوئی تجربہ بھی ہو وہ بہر حال سماجی تجربہ ہی ہے۔ اور فنکار اس معاملے میں حقیقت پسند ہوا کرتا ہے کہ اس کے پاؤں زمین پر رہتے ہیں اور وہ پریوں، جادوگرنیوں کی طلسماتی کہانیاں نہیں سناتا، بلکہ انہیں باتوں کو پیش کرتا ہے جن کا تعلق ہم سے ہے کہ ہم لوگ مافوق الفطرت ہستیوں سے الگ اپنا ایک ارضی وجود رکھتے ہیں۔

اس لیے حقیقت پسندی نے سماجی اثرات کو بطور خاص اہمیت دی اور اس سلسلے کی سب سے اہم کڑی بلنسکی (Belinsky) ہے۔ مارکسی دبستان کے سب ہی نقادوں اور اس کے متبعین نے بلنسکی کی از سر نو دریافت کی ہے۔ بلنسکی اور اس کے متبعین کے مضامین اور تبصرے، پشکن، گوگول، لرمنتوف، دوستوئیفسکی اور ٹالسٹائی سے متعلق ہیں، جہاں ہر تبصرہ حقیقت پسندی اور سماجی ارتقاء کی بنیاد پر ہے، یہاں تک کہ بیسویں صدی کے تمام مارکسی نقاد اسی سلسلے کی توسیع نظر آتے ہیں۔ اس سلسلے کی ایک اہم بات یہ بھی ہے کہ تنقید کے سلسلے سے بہت سے مباحث اور اس کے متعلق بہت سے نظریات کے باوجود یہ کہنا ہی پڑتا ہے کہ تنقید، سماج کے رازہائے سربستہ کا نہ صرف انکشاف کرتی ہے بلکہ اسے ایک وسیع مفہوم اور معنویت بھی عطا کرتی ہے کہ تنقید کے مقاصد میں یہ بھی ایک بے حد اہم مقصد ہے کہ بقول آرنلڈ ''شاعری دراصل تنقید حیات ہے'' اور یہی بات تنقید کے بابت کہی جاسکتی ہے۔ لہٰذا فنکار کی فنی کاوشوں (Author's Work) کو سمجھنے اور سمجھانے کے لیے سماجی پس منظر (Sociological background) کا مطالعہ بھی اہم قرار پاتا ہے کہ یہ بات میرؔ اور غالبؔ کے مطالعے سے افسانہ نگاروں اور ناول نگاروں تک اہم ہے۔ کچھ دنوں پہلے میں نے آکسفورڈ یونیورسٹی پریس کی 1941ء کی ایک کتاب The Dicken's World پڑھی

تو میری نظر ان جملوں پر ٹھہر گئی:

What Dickens wrote and the time in which he wrote it, in his refromism and some of the things he wanted reformed, between the attitude of life shown in his books (which enter into the very fabrics of Dickens Novels) and the Society in which he lived.

اب آپ ذرا میرے ساتھ آیئے اور ڈکنس کا مطالعہ کیجئے تو احساس ہوگا کہ ڈکنس جس دور میں اپنے فن کی تشکیل میں مصروف تھا وہ دراصل Oligarchy کا دور تھا۔ Oligarchy کے لیے کوئی ایک لفظ پیش کرنا اردو میں تو مشکل ہے لیکن اس کا مفہوم ہے کہ ایک ایسا دور جب روپیوں کی اہمیت بہت زیادہ بڑھ گئی ہو اور ہر بات روپیوں کے ہی معیار اور میزان پر تولی اور پرکھی جاتی ہو (کم و بیش یہی صورت حال آج بھی ہے)۔ ڈکنس کا دور بھی ایسا تھا جسے ایک جانب تو اس جدوجہد کی روشنی میں دیکھا جا سکتا ہے جسے آپ Struggle for catholic emancipation سے موسوم کریں تو بہتر ہے۔ اور دوسری طرف ایک دوسری صورت حال ہے جسے Reforms bill کا مرحلہ کہہ لیجیے۔

ڈکنس کی تحریر "دس پاؤنڈ کا مالکِ مکان" Ten pounds house holders کو دیکھیے۔ دونوں ہی باتیں ہم مزاج و ہم آشنا ہیں۔ ڈکنس کا دور 1813ء سے 1870ء تک کو محیط ہے۔ واضح رہے کہ 1857ء کا غدر بھی اسی دور کی کڑی ہے۔ صرف اس فرق کے ساتھ کہ 1857ء کا غدر ہندوستان کا مسئلہ ہے۔ دیکھنے والی بات یہ ہے کہ جس انگریز قوم سے ہندوستانی لڑ رہے تھے، وہی قوم اس وقت انگلینڈ میں دوسرے قوانین بنا رہی تھی اور ہندوستان میں ملکی پیمانے پر ریل کی پٹریاں بچھائی جا رہی تھیں۔ یہاں یہ دراصل غالب اور ذوق کا دور تھا۔ اور ڈکنس انہیں کا ہم عصر تھا۔ ڈکنس نے انگلینڈ کا نیا صنعتی نقشہ دیکھا

تھا۔ اس نے فیکٹری کے گنجان (congested) علاقوں کے رہنے والوں کو دیکھا تھا اور زمینداروں (Landowners) کی سہولتوں سے آراستہ رہائش گاہوں (Spacious dwellings) پر بھی اس کی نظر بہر حال تھی۔ ان باتوں کو سمجھے بغیر ڈکنس کو سمجھنا ممکن نہیں۔ بیٹسن نے تمام تر انگریزی شاعری کو اسی بنیاد پر مختلف ادوار میں تقسیم کیا ہے۔ بالکل یہی بات لیوس کے یہاں بھی ملتی ہے۔ 1930ء میں لیوس نے لندن ہی کے تناظر میں ایک کتاب لکھی Culture and Environment۔ اس کتاب میں جدید فیشن، اشتہارات (Advertisements) اور Mass Production وغیرہ کے اثرات پر ہر جہت سے غور کیا گیا ہے۔ بیٹسن کی تنقیدی گرفت کچھ اس قدر قابل تعریف ہوتی ہے کہ انگریزی شاعری کے سب ہی دور کھل کر سامنے آجاتے ہیں:

1. Anglo - French	Period of Lawyers Feudalism
2. Chaucerian	The local - demacracy of Yeomanry
3. Renaissance	The centralised abolition of prince's servant
4. Augustan	Oligarchy of the landed interests
5. Romantic	The Plutocracy
6. Morden	The Managerial state

اس طرح کلام غالب میں عصری آگہی کوئی متنازعہ فیہ موضوع نہیں ہے۔ صرف کچھ باتیں برسبیل تذکرہ 1857ء کا غدر، دلی کا اجڑنا، شہر میں مسلمانوں کا داخلہ ممنوع، لوگوں کی بربادی اور پھر یہ حکم بھی کہ جو لوگ خود کو وفادار ثابت کرنا چاہتے ہیں وہ نذرانہ دیں تب دوبارہ دلی میں آباد ہو سکتے ہیں۔ گویا لٹ کر بھی نذرانے چڑھایئے اور قاتل کو خوں بہا دیجئے۔ غالب نے اس منظر کو دیکھا۔ یہ درست ہے کہ ان کے ہاتھوں میں جنبش نہ تھی مگر چشم بینا تو برابر کام کر رہی تھی۔ اسی تناظر میں جب یہ اشعار سامنے آتے ہیں تو

ایسا نہیں لگتا کہ یہ اشعار قلم سے لکھے گئے ہیں بلکہ محسوس ہوتا ہے کہ یہ ایک بے حس اور سفاک نشتر کے نوک سے لکھے گئے ہیں۔

جو مدعی بنے اس کے نہ مدعی بنئے
جو نا سزا کہے اس کو نہ نا سزا کہیے
رہے نہ جان تو قاتل کو خوں بہا دیجئے
کٹے زبان تو خنجر کو مرحبا کہیے

پھر قتل اور غارت گری کا بازار گرم ہو گیا اور دار و رسن کی آزمائش ہونے لگی اور عاجز آ کر غالبؔ کو برہنہ گفتاری پر مائل ہونا پڑا ایسا ہی وقت برہنہ گفتاری شاعری کی معراج ہے کہ رمز و کنایہ ہی سب کچھ نہیں ہے۔ بہر حال! یہ اشعار بھی دیکھ لیجیے۔

چوک جس کو کہیں وہ مقتل ہے
گھر بنا ہے نمونہ زنداں کا
شہر دلی کا ذرہ ذرہ خاک
تشنۂ خوں ہے ہر مسلماں کا
کوئی واں سے نہ آسکے یاں تک
آدمی واں نہ جا سکے یاں کا

یہ تو صرف مثال کے طور پر کچھ اشعار پیش کیے گئے ہیں ورنہ اسی عنوان سے کلام غالبؔ کا مطالعہ ایک دفتر کا متقاضی ہے۔ مجھے کہنے دیجئے کہ میرؔ بھی اسی عنوان پر کھل کر سامنے آتے ہیں اور کلام میرؔ صرف ایک جنسیت زدہ شاعر کا کلام نہیں ہے اور نہ ہی یہاں صرف عارفانہ ترنگ ہے۔ پہلے تو دیکھئے کہ میرؔ کے دور میں دلی کا نقشہ کیا ہے۔ میرؔ کے دور میں دلی کا حال یوں بنتا ہے:

شہر میں غارت گردوں کا ہجوم تھا۔ اور بلا روک ٹوک قتل اور غارت گری ہو رہی تھی۔ لوگوں کا حال ابتر ہو گیا، بہتوں کی جان لبوں تک آ گئی۔ یہ غارت گر زخم بھی دیتے اور گالیاں گفتار بھی دیتے۔ روپیہ بھی سب چھین

لیتے اور مارا لگ لگاتے۔ جو سامنے آ جاتا اس کے بدن کے کپڑے تک نہ چھوڑتے۔ نیا شہر جل کر خاک سیاہ ہو گیا...... اب وہ بے رحم پرانے شہر کے تاراج کرنے میں لگ گئے۔ وہاں بے شمار انسانوں کو قتل کر دیا۔ سات آٹھ دنوں تک یہ ہنگامہ چلتا رہا۔ ایک وقت کے کھانے اور سر ڈھکنے کے وسائل بھی کسی گھر میں نہ رہے۔ مردوں کے سر ننگے تھے اور عورتوں کے پاس اوڑھنی بھی نہ تھی۔ چونکہ راستے بند ہو گئے تھے اس لیے بہت سے لوگ زخم کھا کھا کر مر گئے۔ کچھ سردی کی شدت سے اکڑ گئے۔ اس فوج نے بڑی بے حیائی سے لوٹ مچائی اور شہریوں کو قتل کیا۔ غلہ زبردستی چھینتے اور مفلسوں کے ہاتھوں دھونس سے فروخت کرتے۔ ان غارت گروں کا ہنگامہ ساتویں آسمان تک پہنچ رہا تھا...... ہزاروں خانہ خراب اس ہنگامہ سے نکل کر بصد حسرت ترک وطن کر گئے اور جنگل کی طرف سر اٹھا کر چل دئے...... بے سر، ہاتھ، پاؤں اور سینے نظر آتے تھے۔ ان مظلوموں کے گھر ایسے جل رہے تھے کہ آتش کدہ کی یاد تازہ ہو رہی تھی۔ جہاں تک آنکھ دیکھ سکتی تھی خاک سیاہ کے سوا کچھ نہ دکھائی دیتا تھا۔

(میر کی آپ بیتی: ذکر میر، ترجمہ نثار احمد فاروقی، ص 122 تا 124)

تمام مسائل کے اسباب سیاسی ہی نہیں معاشرتی بھی تھے کہ سچ یہ ہے کہ احمد شاہ ابدالی کے بعد دلی کی ابتری اور فوج کا مجبور ہو کر احمد شاہ ابدالی کا ساتھ دینا، وہ بنیادی عوامل ہیں جن کی معقول وجہ معاشی ابتری میں یوں تلاش کی جا سکتی ہے کہ احمد شاہ ابدالی کی فوج میں پچیس ہزار ایسے ہندوستانی بھی شامل ہو گئے تھے جنہیں مہینوں سے تنخواہ نہیں ملی تھی۔ میر نے ان حالات کا نقشہ یوں کھینچا ہے۔

مشکل اپنی ہوئی جو بود و باش
آئے لشکر میں ہم برائے تلاش

آن کر دیکھی یاں کی طرفہ تماش
ہے لب نان پہ سو جگہ پرخاش
نہ دمِ آب ہے نہ چچۂ آش

زندگانی ہوئی ہے سب پہ وبال
کنجڑے جھینکیں ہیں روئے ہیں بقال
پوچھ مت کچھ سپاہیوں کا حال
ایک تلوار بیچے ہے اک ڈھال
بادشاہ و وزیر سب قلاش

ظاہر ہے میرؔ کی شاعری محض عشقیہ واردات، حکایات دل اور جنسی خواہشات کے اظہار تک محدود نہیں ہے کہ اس میں اپنے دور کے انحطاط، زوال، شورش اور مایوسی کی دبی ہوئی سسکیاں بھی سنائی دیتی ہیں۔ میرؔ نے اگر امراء اور رؤسا کی شان و شوکت دیکھی تھی تو ان ہی امراء اور رؤساء کو ایک روٹی کے ٹکڑے کے لیے دست سوال بھی دراز کرتے ہوئے دیکھا تھا۔

ضائع ہیں سب خوار، ازاں جملہ ہوں میں بھی
ہے عیب بڑا اس میں جسے کچھ ہنر آوے

تو ہے بے چارہ گدا میرؔ، تیرا کیا مذکور
مل گئے خاک میں یاں صاحب وافر کتنے

دلی میں آج بھیک بھی ملتی نہیں انہیں
تھا کل تلک دماغ جنہیں تخت و تاج کا

میر کی شاعری ان ہی باریک دھاگوں سے بنتی ہے اور میر کی شاعری کی جلوہ ریزی اصل میں میر کا سوز دروں ہے اور یہیں سے احساس کی شاعری، زبان کی شاعری بن جاتی ہے کہ۔

بقدر حوصلۂ عشق جلوہ ریزی ہے
وگر نہ خانۂ آئینہ کی فضا معلوم

مارکس نے اس سلسلے میں بڑے کام کی بات لکھی ہے:

Certain periods of the highest development of art stand in no direct connection with the general developments of the sociaty.

بات صحیح ہے کہ معاشرے میں ابتری ہے۔ افراتفری ہے، انتشار ہے اور تباہی ہی تباہی ہے مگر انہیں حادثوں میں فن سنور رہا ہے، نکھر رہا ہے اور جلوہ سامانی ہی جلوہ سامانی ہے کہ کیا میر اور کیا غالب سب مژگانِ تر رکھتے ہیں اور دولتِ دل اور دردِ جگر رکھتے ہیں۔ جسم تو کپڑوں کو ترس رہا ہے مگر پھر بھی پیراہن شمس وقمر تو رکھتے ہیں۔ بات وہیں پر آ کر ٹھہرتی ہے کہ تنقید صرف فنی مسائل کا نام نہیں جس نے نہ تو معاشرتی مسائل دیکھے نہ معاشی مسائل دیکھے، نہ سیاسی مسائل دیکھے اور نہ تواریخی پس منظر پر ہی نظر رکھی وہ کسی شاعر یا ادیب کو بھلا کیسے سمجھ سکے گا؟ نئی تنقید گونگی ہے اور نیا ناقد تو باد پیاؤں کی حرکت کا محتاج ہے۔ دوسرا مسئلہ یہ ہے کہ نظریہ بردوش نقادوں نے تو ساتوں آسمان سر پر اٹھا لیے ہیں۔ موضوع تفصیل طلب ہے۔ انتصار کی صورت یہ چند اشارے ہیں۔ جو ذہین ہیں وہ اشاروں کی زبان سمجھیں گے۔ ورنہ ع

جو شئے کی نزاکت کو نہ دیکھے وہ نظر کیا

(عصری آگہی، جلد 2، شمارہ 5، صفحہ 15-10، دہلی)

کچھ اہم باتیں

ہر برس یا زیادہ سے زیادہ دو یا تین برس بعد یہ ضروری ہے کہ کچھ ایسے تنقیدی اور فکری مضامین لکھے جائیں جو ماضی کے بعض بے حد اہم پہلوؤں کو سمیٹتے ہوئے نئے ادبی مزاج کا بھرپور جائزہ لیں۔ ادب اور نئی شاعری کا بہ نظر امعان جائزہ لے کر، کچھ اہم فکری اور نظریاتی مضامین ضرور لکھے ہوں گے جو ہماری نئی شاعری کے فکری افق کو وسعت بخشیں کہ نئے شاعروں کی ذہنی سطح ابھی ہموار نہیں ہو سکی ہے اور اس کاروانِ کیف و مستی کے نو واردان بہت ساری غلط فہمیوں کے شکار ہیں۔ اس کا بنیادی سبب یہ ہے کہ نئی شاعری پر لکھی جانے والی تنقید نے بڑی بڑی گمراہیاں پھیلائی ہیں اور بے مہار جدیدیت کے زوال پذیر رجحان نے تو فراریت اور کلبیت کو اس حد تک اہم قرار دے دیا ہے کہ نئی شاعری کا ایک معتد بہ حصہ، زندگی کے اہم اور بنیادی موضوعات اور مسائل سے کنارہ کشی اختیار کر کے، ضمنی اور فروعی باتوں کو موضوعِ سخن بناتا ہے۔ پھر فیشن اور فارمولے کے پرستاروں نے اسے انتہا پسندی کا شکار بھی بنا دیا ہے کہ کچھ شعراء ایسے ہیں جو جماعت کے تقاضوں کو یکسر نظر انداز کر رہے ہیں، کچھ ہیئت پرستی کو ہی ادب کا حاصل قرار دیتے ہیں، کچھ سیاسی اور سماجی موضوعات سے قطعی پرہیز کر کے، شاعری کو سمجھنے اور سمجھانے کی کوشش کر رہے ہیں۔ غرض کہ سچے اور متوازن تخلیقی ادب کی مقدار، رفتہ رفتہ گھٹتی ہی چلی جا رہی ہے اور اس کے برعکس مصنوعی ادب پیدا کرنے والوں کی تعداد روز بہ روز حشرات الارض کی طرح بڑھتی جا رہی ہے۔ ایسی تشویش ناک صورت حال میں کسی قسم کی ترتیب سازی جوئے شیر لانے سے کم نہیں کہ

حالت کم وبیش اس شعر کی سی ہوگئی ہے۔

ہم آج بیٹھے ہیں ترتیب دینے دفتر کو
ورق جب اس کا اڑا لے گئی ہوا ایک ایک

نیا شاعر ترسیل کی ناکامی کا رونا رو رہا ہے اور اس بے حد اہم بات کی شدت سے تردید کر رہا ہے کہ اچھے شعر کی ایک صفت یہ بھی ہوتی ہے کہ سامع یا قاری کا دل، شعر پڑھ کر یا سن کر وہی تاثرات کم وبیش قبول کر لیتا ہے، جو خود قلب شاعر پر تخلیق کے وقت مرتسم تھے۔ یہی سبب ہے کہ اچھے اشعار پڑھتے یا سنتے وقت ایسا محسوس ہوتا ہے کہ گویا یہ بھی میرے دل میں تھا۔ میری رائے میں اردو کی ساری قدیم شاعری اور اساتذہ کا اکثر وبیشتر کلام اسی صفت کا اچھا نمونہ ہے کہ کلام اساتذہ کو آج بھی دیکھیے یا کسی مغنی یا مغنیہ کی آواز میں سنئے تو ایسا لگے گا کہ شاعر کے دل کی دھڑکنیں گویا خود ہمارے دل کی دھڑکنیں ہیں۔ اب رہی بات قاری یا سامع پر ذہنی کم مائیگی کے الزام کی، تو یہ بہتان تراشی عموماً وہی شعراء کیا کرتے ہیں جنہیں محض الفاظ کے سہارے ہی شاعری کرنے کی دھن ہوتی ہے اور یہ وہی شعراء ہیں جو خیالات کو قدر دوم کی چیز قرار دیتے ہیں۔ بہر حال! اسے تو فی الحال جانے ہی دیجئے کہ ترسیل کی نارسائی کے سلسلے کی ایک دلچسپ بات خلیل الرحمٰن اعظمی نے بھی لکھی ہے اور یہ بات ہر چند کہ فراقؔ سے ملاقات کے دوران کی گئی ہے تاہم! بہت ہی دلچسپ ہے۔ فراقؔ نے خلیل الرحمٰن اعظمی سے یہ شکایت کی تھی کہ:

بھائی! نئے شاعروں کے یہاں ابلاغ وترسیل نہیں ملتی اور سنا ہے کہ وہ اس کے قائل بھی نہیں پھر اپنا کلام رسالوں میں چھپواتے کیوں ہیں؟۔

(مضامین نو، خلیل الرحمٰن اعظمی، ص 135)

بالکل یہی بات سردار جعفری نے بھی ایک افسانے کو رد کرتے ہوئے، اپنے ایک مکتوب مورخہ 6 فروری، 1967ء میں یوں لکھی ہے:

میں کوشش کے باوجود آپ کی کہانی سمجھ نہ سکا۔ میں صحیح یا غلط چوں کہ ابلاغ کا قائل ہوں اسی لیے مجبوراً آپ کی کہانی واپس کر رہا ہوں۔

(معیار، 7 مارچ، 1977ء، ص 269)

فروری 1967ء کی بات کا ردعمل 1977ء مارچ میں یوں دیکھئے کہ ترسیل اور ابلاغ کا قائل ہونا، بجائے خود، موردالزام پایا اور ایسے تمام شاعروں اور افسانہ نگاروں نے ان رسالوں اور ان تنقید نگاروں کا سہارا لیا جو نا قابل فہم ہونے کو، قابل فہم ہونے پر ترجیح دیتے ہیں۔ لیکن دیکھنے والی بات یہ ہے کہ ترسیل اور ابلاغ کا مسئلہ اکثر و بیشتر سطحوں پر ایسے شعراء اور افسانہ نگاروں کے ساتھ ہی جڑا رہا ہے جو بے مہار جدیدیت کے زیر سایہ پروان چڑھے ہیں اور اس بات پر فراق اور سردار جعفری دونوں ہی بیک وقت بیک زبان متفق ہیں۔ مگر چوں کہ معاملہ یہاں علی سردار جعفری کا بھی تھا اس لیے انہیں ترقی پسندی کے سبب، مطعون قرار دے کر، ان رسائل نے جو جدیدیت کے سرکاری ترجمان ٹھہرائے گئے اور جن میں چھپنے والوں کو جدید شاعر یا جدید افسانہ نگار کہہ کر کچھ اس طرح روشناس کرایا گیا کہ یہی نام ہمارے نئے ادب کی روشن اور زندہ علامت ہیں ورنہ اردو کے نئے شعر و ادب میں رکھا ہی کیا ہے؟ ہر چند کہ خلیل الرحمٰن اعظمی نے ترقی پسندی کی خامیوں اور کوتاہیوں کو نہ صرف اجاگر کیا ہے بلکہ خامیوں کی جستجو میں کوئی دقیقہ نہیں اٹھا رکھا ہے۔ تاہم یہ محسوس ہوتا ہے کہ یہ بات ان کے وہم و گمان میں بھی نہ تھی کہ نتیجے یا ردعمل کی اس قدر مبتذل صورت وجود میں آ جائے گی کہ انہیں لکھنا پڑے گا کہ:

> جدیدیت کا صحیح راستہ تو یہ ہوگا کہ کسی پر لیبل نہ لگایا جائے نہ کسی رسالے کو جدیدیت کا سرکاری ترجمان سمجھا جائے۔ کوئی تحریر اپنے طرز احساس، رویے اور اسلوب اظہار کی بنیاد پر ہی جدید کہلانے کی مستحق ہوگی۔ اگر ایسی تحریر ہمیں، مخدوم، سردار جعفری، کرشن چندر کے قلم سے بھی نظر آئے تو اسے جدید کہنا ہوگا۔
>
> کسی ادیب یا شاعر کو ہم ایسی اکائی فرض نہیں کر سکتے جو محض ایک خصوصیت کی حامل ہو اور دوسری خصوصیت اس میں کبھی پیدا ہی نہ ہو۔
>
> (مضامین نو، خلیل الرحمٰن اعظمی، ص 139)

لیکن خلیل الرحمٰن اعظمی نے یہ بات اس وقت کہی، جب پانی سر سے اونچا ہو چکا تھا اور مصنوعی ادب اور تنقید لکھنے والوں کا ایک ایسا ہجوم در آچکا تھا جو ترسیل اور ابلاغ کا قائل نہ تھا۔ ظاہر ہے یہ لوگ نئی نسل کی صحیح شناخت تو کیا کراتے کہ یہ اپنی کج روی Eccentricity مستحکم کرانے کے لیے نئی شاعری کے ایسے نمونے پیش کرنے میں مصروف اور منہمک تھے جو ان کی اس کج روی کو قوی سے قوی تر بنا سکیں کہ یہ لوگ عموماً غلط جگہوں پر نئے نئے جذبات، نئے اظہار، غرض نئے پن کے جنون (Craze for novelty) میں اس حد تک آگے بڑھ چکے تھے کہ ایک عجیب قسم کی Perverse سچویشن وجود میں آ گئی تھی اور ہر چند کہ ایلیٹ کی تنقیدی نگارشات، نئی تنقید میں، سلیقے سے کم اور بد سلیقگی سے زیادہ، بار بار پیش کی گئی ہیں تاہم! یہ نکتہ بھی تفصیل سے پیش نہیں کیا جا سکا کہ خود اس کے بقول:

> One error, in fact of eccentricity in poetry is to seek for new human emotions to express and in this search for novelty in the wrong place, it discovers the perverse.

پہلے تو یہ بات ذہن نشیں کر لینی چاہیے کہ اردو شاعری کا ایک روایتی مزاج بھی ہے اور صدیوں کی فنی ریاضت سے بنا ہوا یہ ادبی مزاج Cannons of Lliterary Taste کسی بھٹکی ہوئی تنقید سے متاثر ہو نہیں سکتا اور ہاں! کچھ تبدیلیاں، ہیئتی سطح پر کرنے کی کوشش بھی اس لیے بے سود ہوں گی کہ کوئی بھی تبدیلی اپنے ارتقائی مدارج سے گزر کر ہی ہوتی اور اس کے لیے زیادہ سے زیادہ Intiative سے کام لیا جا سکتا ہے۔ لیکن Intiative دینے والوں کو پروپگنڈے بازی اور ادعائیت سے بچنا ہوگا کہ: مشک آن است کہ خود ببوید نہ کہ عطار بگوید۔ اسی لیے ضبط، تحمل، وسیع النظری اور فراخ دلی بے حد ضروری ہے۔ مزید یہ کہ نئے لکھنے والوں کی نظر اور توجہ، معانی، موضوع اور مواد اور ہیئت، ہر سطح پر ہونا چاہیے کہ سچ تو یہ ہے بھائی کہ دیانتداری سے تنقید لکھنا ایک اجتہادی کام ہے اور اس کے لیے تطہیر قلب اور تزکیہ نفس بے حد ضروری بلکہ لازمی اور بنیادی شرط ہے۔

بدنصیبی سے یہ تطہیرِ قلب اور تزکیہ نفس، نئے نقادوں کے یہاں مفقود ہے۔ وہ ان اہم اور فکری رجحانات سے صرف نظر کرتے ہیں جو ان کے اپنے نظریات سے مطابقت نہیں رکھتے۔ دیکھنے کی بات تو یہ ہے کہ اہم نام وہی کہے جائیں گے جن کے یہاں اہم اور نمائندہ فکری رجحان ملتا ہو۔ خواہ وہ مقصدیت Didacticism کا ہو یا کفر والحاد Atheism کا، Atonalism کا ہو یا Cubism کا، Surrealism کا ہو یا Symbolism کا۔ لیکن یہ باتیں اس وقت تک کارآمد نہ ہوں گی جب تک یہ بات جزو ایمان نہ بن جائے کہ ادب میں فتنۂ کفر اور ایمان نہیں ہے اور یہاں کوئی ہندو، سکھ، مسیحی یا مسلمان نہیں ہے، بہر حال! یہ طے ہے کہ جہاں جہاں ادب اپنے نقطہ عروج پر ہے وہاں وہاں Critical faculty بھی ساتھ ہی ساتھ Operative ہے۔ لیکن اس فرق کے ساتھ کہ وہاں نقاد، اپنے نظریات اور اصول تنقید کے راسخ ہونے کے باوجود، کسی بھی دوسرے مختلف یا بہ صورت دیگر مخالف نظریے کو بہ غور دیکھتا ہے اور خذ ما صفا و دع ما کدر (یعنی اچھی چیزوں کو لے لینا اور بری چیزوں کو چھوڑ دینا) کے اصول پر عمل کرتا ہے لیکن اردو نقادوں میں فی زمانہ دو طرح کے لوگ نظر آتے ہیں۔ ایک تو وہ جو کہ باتوں کو خلط ملط کر کے بے شمار شکوک و شبہات پیدا کر دیتے ہیں اور دوسرے انتہا پسند لوگ وہ ہیں جو اس قدر Reservations سے کام لیتے ہیں کہ الجھن سی ہونے لگتی ہے۔ یہ انتہا پسند حضرات دراصل نیمے دروں نیمے بروں، ہوتے ہیں، بے حد الجھے ہوئے اور Confused۔ ایسے نقاد، میری نظر میں اردو شاعری کے روایتی معشوق کی طرح ہیں جن کے نہ تو اقرار کا وثوق ہے اور نہ انکار کا یقین۔

ادھر کچھ برسوں سے مجھے اپنی تنقیدی نگارشات کے بارے میں یہ محسوس ہو رہا ہے کہ از سر نو ترتیب دینے یعنی Reassessment کی فکر میں، میں نے کچھ اہم گوشے اجاگر تو ضرور کیے ہیں، مگر کچھ اہم گوشے اور بھی ہیں، جن سے نئی نسل فائدہ اٹھا سکتی ہے، انہیں بھی منظر عام پر لے آؤں تو بہتر ہے کہ میں وہ نغمے بھی بحمد اللہ سن رہا ہوں جو ابھی تو پردۂ ساز میں ہی ہیں۔ میں خاکم بہ دہن یہ ہر گز نہیں کہتا کہ میرا فیصلہ حرف آخر ہو گا کہ حرف آخر تو بس اللہ کا کلام ہے۔ اس لیے یہ عین ممکن ہے کہ کچھ گوشے چھوٹ

جائیں مگر میری ترتیب کردہ کسی بھی فہرست میں ایک صفت یہ ضرور رہی ہے کہ میں نے کسی بھی ادبی رسالے کو یوں ادب کا واحد سرکاری ترجمان قرار نہیں دیا کہ کتاب (لکھنؤ) شاعر (بمبئی) اور عصری آگہی (دلی) تک، ہر اہم ادبی رسالے میں، میں نے یہ بات ضرور محسوس کی ہے کہ سچا فنکار بہر حال مخلص ہوتا ہے اور خلوص فکر شاعری کی روح ہے۔ ایسا فنکار محض اور صرف کسی واحد رسالے کو معیاری تسلیم نہیں کر سکتا ویسے سچ تو یہ ہے کہ 1972ء میں جوش ملیح آبادی کے مضمون ''وصول شدنی بعد از مرگ'' کے ساتھ ہی میرا پہلا ادبی مضمون کتاب، لکھنؤ میں چھپا تھا: ''پکا سو فرنانڈے اولیور کی نظر میں'' اور اسی دور کے نو وارد، اور اسی دور کے پروردہ شعراء اور ادبا (جن میں سے آج کتنے ہی بڑے ناموں کی فہرست میں شامل کیے جا سکتے ہیں) میرے شانہ بہ شانہ چل رہے تھے۔ آج یہ شعراء مجھ سے یہ اتفاق کریں یا اختلاف لیکن یہ بہر حال طے ہے کہ اس نئی رت میں کھلتے پھولوں میں، میں بھی ان کے ساتھ ہی کھلا تھا۔ اب یہ اور بات ہے کہ ان میں سے اکثر و بیشتر شعراء اور ادباء ہوا کے اس جھونکے کی طرح بن گئے جو پتہ نہیں کب کدھر چل پڑے...... رہی بات میری، تو میں ان کے ساتھ جہاں تک چل سکتا تھا، چلتا رہا لیکن اب لاسمتیت اور بکھراؤ اور بے ترتیبی کی سی کیفیت جنم لے رہی ہے اور میں لاسمتیت کا قائل نہیں۔ اس لیے میں انہیں شعراء کو قابل التفات سمجھتا ہوں، جن کے یہاں خلوصِ فکر ہو اور اپنی نظر بھی کہ ایسے شعراء مختلف انداز سخن کے باوجود، وہی باتیں پیش کرتے ہیں جو وہ پیش کرنا چاہتے ہیں اور یہی نام قابل التفات ہیں۔ ورنہ ایسے شعراء کی تعداد حشرات الارض کی طرح بڑھتی چلی جا رہی ہے جو یا تو تنقید کی دیمک زدہ بیساکھی پر چل رہے ہیں یا پھر ایسی باتیں پیش کر رہے ہیں جو انہیں کسی ادبی تحریک یا ادبی رو سے وابستہ کر دیں۔ یہاں تک کہ ترقی پسندی کے کٹر مخالفین بھی، مجھے ہنسی آتی ہے یہ کہتے ہوئے کہ ترقی پسندوں کے حلقے میں شامل ہونے کے لیے مارکس کے ان نظریات تک کی شدت سے حمایت کر رہے ہیں جو خدا کے انکار تک پہنچا دیتی ہے۔ مجھے حیرت ہے کہ ان کی نظر، فیض کی مشہور اور قدرے پرانی مگر بے حد اہم تخلیق کے ان

اشعار پر بھی نہیں۔

سنو کہ شاید یہ نور صیقل
ہے اس صحیفے کا حرفِ اول
جو ہر کس و ناکسِ زمیں پر
دلِ گدایانِ اجمعیں پر
اتر رہا ہے فلک سے
سنو کہ اس حرفِ لم یزل کے
ہمیں تمہیں بندگانِ بے بس
علیم بھی ہیں، خبیر بھی ہیں
سنو کہ ہم بے زبان و بے کس
بشیر بھی ہیں نذیر بھی ہیں

اور ندائے غیب کے ان اشعار پر بھی نہیں۔

ہر اک اولی الامر کو صدا دو
کہ اپنی فردِ عمل سنبھالے
اٹھے گا جب جمعِ سرفروشاں
پڑیں گے دار و رسن کے لالے
کوئی نہ ہوگا کہ جو بچا لے
جزا سزا سب یہیں پہ ہوگی
یہیں عذاب و ثواب ہوگا
یہیں سے اٹھے گا شورِ محشر
یہیں پہ روزِ حساب ہوگا

فیض ترقی پسند شاعری کے خورشیدِ درخشاں ہیں اور اردو کے پہلے اور واحد شاعر ہیں جنہیں روس کا بلند ترین اعزاز یعنی ''لینن پرائز'' تفویض کیا گیا۔ بہرحال یہ طے ہے کہ

''سر وادیٔ سینا'' ان کی بے حد کامیاب نظم ہے۔ لیکن دیکھنے کی بات یہ ہے کہ یہاں جن اصطلاحات سے کام لیا گیا ہے، علیم، خبیر، بشیر، نذیر اور اولی الامر...... یہ تمام اپنے لغوی معنوں میں استعمال ہوئی ہیں اور ان تمام الفاظ کا تعلق قرآن پاک کی آیات کریمہ سے اور احادیث سرکار دو عالمؐ سے بھی ہے۔ مگر بہ ایں ہمہ یہ نظم ترقی پسند شاعری کی بہترین مثال ہے۔ اب یہ اور بات کہ فیضؔ (جیسا کہ آخری مصرعوں سے ظاہر ہوتا ہے) قصہ زمین برزمین کے قائل ہیں۔ لیکن یہ تو بہت ہی اچھی بات ہے کہ ظالم کا ظلم اور صابر کا صبر جب اپنے نقطۂ عروج کو پہنچتا ہے تو اس تصادم میں فتح صابر کی ہوتی ہے۔ اور یہ تو سامنے کی بات ہے کہ فیضؔ نہ صرف راسخ الاصول ہیں بلکہ سچ تو یہ ہے کہ راسخ العقیدہ بھی ہیں۔

گزشتہ کئی برسوں میں، ہزاروں قسم کے تنقیدی نظریات آئے، لیکن ان تمام تر تنقیدی نظریات سے قطع نظر یہ بات بہر حال طے ہے کہ شاعر کا ذہن یوں بھی مختلف احساسات اور خیالات کی آماجگاہ ہوتا ہے اور ہر چند کہ یہ خیالات تسلسل کے حامل نہیں ہوتے مگر ان کے درمیان تسلسل قائم کرنا ہوتا ہے اور غیر مربوط امیجز (Images) کو اس حد تک مربوط کرنا ہوتا ہے کہ ایک مخصوص قسم کا شعری آہنگ قائم ہو جائے۔ اور موضوع، عنوان، ہیئت اور تقسیم، غرض سب کچھ اس طرح وحدت میں متشکل ہو جائیں کہ انہیں جدا کرنا، تقریباً ناممکن ہو۔ فن میں وحدت کی بہر حال اہمیت ہے اور بطور خاص نظموں میں اس کی اہمیت بہت ہی زیادہ ہے کہ ہر مصرعہ پڑھتے یا سنتے وقت ایسا محسوس ہو کہ یہ مصرعہ، ہر چند کہ مکمل ہے لیکن ہمیں قید نہیں کر رہا ہے کہ اس طرح مصرعہ کی طرف کشش بڑھ رہی ہے اور یہ سلسلہ چلتا رہتا ہے تا آں کہ نظم آخری مصرعہ پر آ کر خوش اسلوبی سے ختم ہو جاتی ہے ۔ یہیں تکمیلیت کا احساس جاگتا ہے اور ایسا لگتا ہے کہ نظم کو اس مصرعے تک ہی آنا تھا، نہ بیش اور نہ کم۔ یہ ایک قسم کا Symmetrical فارم ہے اور ایک خاص قسم کا Order بھی۔ سچ تو یہ ہے کہ آزاد اور پابند نظمیں دونوں ہی سطحوں پر آخری مصرعے پر مرتکز ہو جاتی ہیں اور یہی وہ نقطہ ہے جہاں تک وحدت مضمون برقرار رہ سکے۔ آزاد نظموں میں قوافی اور دیگر بندشوں کی نوعیت مختلف ہو سکتی ہے مگر ایک بات بے حد اہم ہے کہ یہ رعایت محض اور صرف اس لیے ہوتی

ہے کہ کسی مخصوص اور متحرک خیال کی حرکت یا تحرک میں کوئی قافیہ رکاوٹ پیدا نہ کر سکے۔ یہاں شاعر واقعی مجبور ہوتا ہے کہ اس کو وحدت مضمون بہر حال برقرار رکھنا ہے۔ اسی لیے یہ رعایت محض اور صرف اسی وقت تک اچھی لگتی ہے جب تک مضمون کی وحدت برقرار رہ سکے لیکن اس وحدت کو نہ تو مواد کہا جا سکتا ہے اور نہ ہیئت کہ جب میں وحدت کا لفظ استعمال کر رہا ہوں تو دوئی کا تصور بھی محال ہے۔ سچی شاعری وہی ہے جہاں مواد اور ہیئت کی وحدت ہو، فرد اور جماعت کی وحدت ہو، داخلیت اور خارجیت کی وحدت ہو، ظاہر اور باطن کی وحدت ہو۔ غرض شاعری بہ الفاظ دیگر تصوف کی اس اصطلاح پر گامزن ہو جسے صوفیائے کرام نے وحدت فی الکثرت سے موسوم کیا ہے۔ میں تو اب یہ کہہ رہا ہوں کہ ازل سے لے کر آج تک جتنے فن کاروں نے جتنے بھی فن پاروں کی تخلیق کی ہے، ان سب کو اگر یکجا کر دیا جائے تو ان میں سے ہر پارۂ فن کو محض اور صرف ایک جزو کی اہمیت حاصل ہوگی اور یہ تمام فن پارے مل کر اتنے اجزا کی تشکیل کریں گے کہ ان کو نا قابل شمار قرار دیا جا سکتا ہے لیکن یہ سارے ہوں گے وحدت فکر کے حامل۔

میں داخلیت کا منکر نہیں کیوں کہ شاعری کا تعلق خارجیت سے جتنا ہے، اتنا ہی داخلیت سے بھی ہے۔ لیکن یہ بات بھی اہم ہے کہ شاعر کا داخلی احساس عمل کی راہ سے گزرے کہ ردعمل کی راہ سے، وہ خود، اس کا اپنا ہی ہو۔ غالبؔ نے اسی تصور کے لیے اصطلاح وضع کی تھی ''آشوب آگہی'' لیکن یہ بھی ہدایت کی تھی۔

اپنی ہی ہستی سے ہو، جو کچھ ہو
آگہی گر نہیں غفلت ہی سہی

غالبؔ

یہاں شاعر اور شاعری میں فرق پیدا کرنا تقریباً ناممکن ہے کہ صورت حال کم و بیش اس شعر کی سی ہے کہ۔

خبر تحیر عشق سن، نہ جنوں رہا، نہ پری رہی
نہ تو، تو رہا، نہ تو میں رہا، جو رہی سو بے خبری رہی

سراجؔ

"تصوف برائے شعر گفتن خوب است" اس قول کی گہرائی میں جایئے تو ایک بات یقیناً قدر مشترک کے طور پر ملتی ہے اور وہ ہے عرفان ذات کی بات۔ صوفیائے کرام عرفان ذات حاصل کر لیتے ہیں اور مجذوبوں کا معاملہ بھی یہی ہے لیکن اس فرق کے ساتھ کہ ان میں کچھ ایسے نام مل جائیں گے جو اپنے قلبی واردات کی تاب نہ لا سکے اور ایک ایسے عالم سے گزرے جہاں بے خودی اس مقام کو پہنچ گئی کہ تن پر ایک ہی لباس رہ گیا، ازلی اور پیدائشی لباس جس میں خالق عالم نے حضرت آدمؑ کو بھیجا تھا اور جسے تصوف کی اصطلاح میں لباس برہنگی کہہ لیجیے تو بہتر ہوگا۔ لیکن یہ بات ایسی جذبی کیفیت ہے جہاں نہ تو خرد کی بخیہ گری ہوتی اور نہ ہی جنوں کی پردہ دری۔ اب رہی بات شاعر کی، تو شاعر کو عموماً عرفان ذات اس لیے حاصل نہیں ہو پاتا کہ وہ وادیوں میں بھٹکتا رہتا ہے اور اس کے افعال، اس کے اقوال کی تردید کرتے ہیں اور نتیجتاً بے معنویت کا شکار ہو جاتا ہے۔ لیکن بہترین شاعری وہی ہوتی ہے جس میں وحدت قائم ہو جائے اس وحدت کے حصول کے لیے بے معنویت ضرر رساں ہے، اس لیے اچھا شاعر، بے معنویت سے جلد چھٹکارا حاصل کر لیتا ہے اور اپنی کیفیات کو مخصوص قسم کی شعری ہیئت بخشنے کی کوشش کرتا ہے۔ یہیں سے ایک جنونی کیفیت وجود میں آتی ہے جو ایک وارفتہ مزاج عاشق کا سرمایۂ حیات ہے۔ شاعری کی اس کیفیت یا صورت حال کی عکاسی اس شعر میں ہوتی ہے۔

ما و مجنوں، ہم سبق بودیم در آغازِ عشق

او بہ صحرا رفت و ما در کوچہ ہا رسوا شدیم

فنکار بہر حال ایک پروسیس سے گزرتا ہے لیکن اس کی فنکارانہ عظمت کا راز اس کی خود سپردگی میں ہے کہ شخصیت کو فن کے حوالے کر دینے کا عزم مصمم ہی اس کے فن کا راز ہے۔ یہی عزم مصمم انجام کار شخصیت کو فنا کر کے بلکہ شخصیت کو مکمل طور پر ختم کر کے فن بنا دیتا ہے جو ایک ایسی خوشبو ہے جو بکھر جاتی ہے یا پھر وہ رحمت کا ایک ایسا ابر باراں ہے جو بے آب زمینوں تک کو سیراب کر دیتا ہے۔ دیکھنے کی بات یہ ہے کہ یہ خوشبو، جو مشام جاں کو معطر کر دیتی ہے، صرف محسوس کی جا سکتی ہے اس طرح جیسے فن صرف محسوس کیا جا سکتا

ہے۔اب اگر آپ اس عنوان دیکھئے تو صحیح اور صادق القول تنقید اس خوشبو کا (جسے ہم فن کہتے ہیں) سفر ہے۔ یہ سفر ہر لحظہ نئی دریافت کرتا ہے اور نئی تجلی دیکھتا ہے اور یہ مرحلۂ شوق کبھی طے نہیں ہوتا کہ فسانہ زلف دراز کا زندگی سے دراز تر ہے۔ اسی لیے یہ بہرحال طے ہے کہ تصوف ہو کہ فن دونوں ہی سطحوں پر دوئی نہیں ہوتی۔ ویسے ایلیٹ کا یہ قول جو اسی قبیل کا ہے ذہن میں رکھ کر چلئے تو بات سہل ہو جائے گی:

The progress of an artist is a continual self-sacrifice, a continual extinction of personality.

یہ فقرہ واقعی بلیغ ہے کہ یہ دراصل خود کو فنا کر کے، فن بنا دینے کی جانب لے جاتا ہے۔ یہ صورت حال تصوف کی اصطلاح فنانی اللہ کے مانند ہے۔ ظاہر ہے یہاں فتنۂ کفرو ایماں نہیں ہے لیکن بدنصیبی ہے اردو کی نئی تنقید، فتنہ کفر و ایماں کو جنم دے رہی ہے۔ تجزیہ کرتے وقت، مواد کو ہیئت سے اور تقابل اور موازنہ کرتے وقت، فن کو شخصیت سے جدا کر دیتی ہے۔ یہ وصل نہیں فصل ہے، ہجر ہے، بے مہری اور بے وفائی ہے کہ نقاد اپنی تاویلات (Interpretations) سے اتنا زیادہ کام لے رہا ہے کہ ایک انتہائی غلط قسم کی تعبیر اور تشریح وجود میں آ رہی ہے اور اس عنوان نقاد شاعر پر مسلط ہے اور اس تسلط سے وہ خود کو مستحکم کر رہا ہے اور ایسی باتیں پیش کر رہا ہے جن سے اس کو فائدہ پہنچے اور اس کے اغراض و مقاصد حل ہو سکیں۔ کم نظر شاعر یہیں پر دھوکا کھا جاتا ہے اور وہ شاعر جسے نہ تو اپنا بھلا برا سمجھ میں آتا ہے اور نہ اس کی توفیق ہی ہے ایسی ہی باتوں پر بضد ہو جاتا ہے اور پھر اپنی ضد منوانے کے چکر میں اپنی عاقبت تک بگاڑ لیتا ہے کہ خود کردہ را علاجے نیست۔ غور کرنے کی بات تو یہ ہے کہ ایسے کم نظر حضرات صرف تقابل (Comparison) اور تجزیہ Analysis تک ہی دیکھ پاتے ہیں اور اپنی کم نظری، کم دماغی اور کج روی کے سبب اس تاویل (Interpretation) کو دیکھ ہی نہیں پاتے جو نقاد کے جیب کے کھوٹے سکے کی طرح ہے جسے وہ فریب نظر کے سہارے چلانا چاہ رہا ہے۔ ویسے تو نئی تنقید کے امام ایلیٹ صاحب نے بھی یہی محسوس کیا تھا کہ اس طرح فن اور تنقید دونوں ہی گھٹ کر، جوئے کم آب کی سی

ہو جائیں گی اور شاعری کے سوتے ہی خشک ہو جائیں گے۔ یہی سبب ہے کہ ایلیٹ نے یہ بھی کہا ہے:

Comparison and analysis need only the cadavers on the table. But interpretation is always reducing parts of the body from its pockets and fixing them in place.

میں یہ کہتا رہا ہوں کہ شاعر کے دل کی دھڑکنیں شاعری کی جان ہیں ظاہر ہے کہ دھڑکنوں کا کوئی نام نہیں ہوتا اور اگر انہیں کوئی نام دیا جائے تو اس کے لیے وہی گھسا پٹا لفظ ملتا ہے۔ عشق اور تب یہ گھسا پٹا سا جملہ دہرانا پڑتا ہے کہ عشق حاصلِ فن ہے، حاصلِ حیات ہے اور حاصلِ کائنات بھی۔ لیکن خود عشق کا حاصل کیا؟ گھسا پٹا سا جواب ہوگا۔ درد و غم، حسرت و مایوسی، لیکن اس جملے میں اصل بات کچھ اور ہے اور وہ ہے مستقل مزاجی کہ مستقل مزاجی ہی درد و غم کو مرکوز اور مرتکز کر کے آئینِ وفا کا پابند بنا دیتی ہے اور پھر خیالات و احساسات کو شاعری کے سانچے میں ڈھال بھی دیتی ہے۔ بقول غالب شاعروں کا المیہ یہ ہے کہ۔

مستقل مرکزِ غم پر بھی نہیں تھے ورنہ
ہم کو اندازۂ آئینِ وفا ہو جاتا

مرکزِ غم پر مستقل مزاجی، ایک ایسی بے خودی یا تشنگی کو جنم دیتی ہے جو اکثر میخانہ بن جاتی ہے اور ساقی بھی۔ کہنے کو تو یہ شعر اس بات کا ثبوت بھی قرار دیا جا سکتا ہے کہ خود غالب کا المیہ بھی یہی ہے لیکن حقیقت یہ ہے کہ غالب کا یہ شعر، اپنے ان معاصرین شعراء پر طنز تھا جو غیر مستقل مزاجی کے سبب ناکام رہے اور غالب کی کامیابی میں یہ مستقل مزاجی اس حد تک کارفرما ہے کہ داخلی کرب بھی، صرف غمِ جاناں نہ رہا بلکہ غمِ دوراں سے یوں ہم مزاج و ہم آہنگ ہو گیا کہ داخلیت اور خارجیت کا فرق ہی مٹ گیا یا دوسرے لفظوں میں وحدت میں پرویا ہوا سا محسوس ہونے لگا اور اس کا اظہار شاعری میں یوں ہوا۔

تیری وفا سے کیا ہو تلافی کہ دہر میں
تیرے سوا بھی ہم پہ بہت سے ستم ہوئے

پانی سے سگ گزیدہ ڈرے جس طرح اسدؔ
ڈرتا ہوں آدمی سے کہ مردم گزیدہ ہوں

یہاں داخلی کرب، خارجی حالات سے ہم مزاج و آشنا ہے کہ مردم گزیدہ ہونا، دراصل اس بات پر شاہد ہے کہ غالبؔ مردم آزاری سے بیزار تھے اور یہی مردم آزاری مردم بیزاری کو جنم دے رہی ہے۔ قابلِ غور بات یہ ہے کہ مردم آزاری سے دل آزاری بھی ہوتی ہے اور داخلی احساسات کا گہرا تعلق دل آزاری سے بھی ہوتا ہے۔ یہی سبب ہے کہ کسی بھی بلند پایہ شاعر یا غیر جانبدار نقاد نے دل آزاری کی حمایت کبھی نہیں کی اور صوفیائے کرام نے تو یہاں تک کہا ہے کہ یہی بات گناہ اور ثواب کے درمیان واضح اور صاف خطِ تنسیخ کی صورت نظر آتی ہے۔ مثال کے طور پر ؎

مباش در پے آزار آنچہ خواہی کن
کہ در طریقتِ ما جز ازیں گناہے نیست

یہاں جو لطیف اور باریک نکتہ نظر آتا ہے وہ مردم آزاری کا مسئلہ ہے۔ چار سو، کو بہ کو بلکہ دو بدو پھیلی ہوئی دل آزاری اور مردم آزاری کی مسموم فضا میں شاعر کا دم تو گھٹنے لگے گا ہی، اور تب اسے اپنا وجود تحلیل ہوتا ہوا سا محسوس ہونے لگے گا کیوں کہ مردم آزاری بڑھتی ہی چلی جا رہی ہے، اور مردم کشی زیریں سطح پر بہر عنوان کارفرما ہے۔ دوسرے لفظوں میں المیہ یہ ہے کہ انسان مر گیا ہے اور مردوں کی بستی میں رہتے رہتے خود شاعر بھی محسوس کر رہا ہے کہ وہ بھی مر گیا ہے۔ یہاں دراصل آدابِ زندگی کا معاملہ ہی اہم ترین ہے کہ سچ تو یہ ہے کہ شاعر کی روح اور خود شاعری کی روح بھی آدابِ زندگی کے ساتھ ہی دھڑک رہی ہے اور یہی ادب برائے زندگی کا وہ ارتقا پذیر رجحان ہے جو آدابِ غزل اور آدابِ عشق دونوں ہی کو اس حد تک مغلوب کر دیتا ہے کہ یہ دونوں ہی باتیں شکست خوردہ اور ہزیمت خوردہ

ہیں...... کہ آداب زندگی نے ان دونوں کو ہی بیک وقت مات کر دیا ہے اور اس حد تک اپنا تابع اور محکوم بنا دیا ہے کہ سارا کا سارا معاملہ داخلی بن گیا ہے کیونکہ شاعر خارجی دنیا سے اس حد تک بیزار ہو چکا ہے کہ داخلی دنیا میں پناہ لے رہا ہے۔ لیکن یہ خلوت نشینی بے سبب نہیں کہ مردم گزیدہ، آدم بیزار آخر کدھر جائے؟ کہاں پناہ لے کہ انسان کا وجود تو ہے ہی نہیں؟ محض اور صرف اسی لیے میں ذاتی طور پر ان رشتوں کو دیکھتا ہوں اور اہمیت دیتا ہوں جو انسان اور انسان کے درمیان ہوتے ہیں کہ میری رائے میں شاعری کے سوتے یہیں سے پھوٹتے ہیں اور اسی سر چشمے سے سیراب بھی ہوتے ہیں۔ جب انسان کے وجود سے معاشرہ خالی ہو جاتا ہے تو شاعر کا ایمان متزلزل ہونے لگتا ہے اور وہ خدا سے شکوہ سنج ہوتا ہے اور یہ محسوس کرنے لگتا ہے کہ خدا کی عظمت دراصل انسان کی عظمت ہے اگر انسان تحت الثریٰ کی گہرائیوں تک گر جائے تو پھر خدا کی عظمت ہی کہاں برقرار رہی۔ ان لطیف اور باریک باتوں کے پیش نظر شکوہ سنجی کی سی صورت پیدا ہو گئی۔ کچھ شعراء تو خدا سے شکوہ سنج ہو گئے اور بعد کو یہ محسوس کرنے لگے کہ سارے مسائل کا سبب مذہبی پیشوا ہی ہیں۔ اقبالؔ کے یہ اشعار

مجھ کو تو سکھلا دی افرنگ نے زندیقی
اس دور کے مُلا ہیں کیوں ننگِ مسلمانی

یہی شیخ حرم ہے جو چرا کر بیچ کھاتا ہے
گلیمِ بوذرؓ و دلقِ اویسؓ و چادرِ زہراؓ

تیرا امام بے حضور، تیری نماز بے سرور
ایسی نماز سے گزر، ایسے امام سے گزر

دراصل بڑی گہری معنویت کے حامل ہیں اور میری نظر میں اس لیے بے حد اہم ہیں کہ اقبالؔ کے خیال میں مذہب سماجی اور معاشی حالات کی پیداوار تو نہیں مگر اقبالؔ یہ بھی محسوس کر رہے تھے کہ انہیں اپنے اغراض مقاصد کے لیے استعمال کیا ہے

کہ مذہب میں اگر حرکت نہ ہو اور جمود و تعطل آ جائے تو یہ مذہبی اعمال کی روح اور خود زندگی کے لیے بھی ضرر رساں ہے۔ حکیم الامت علامہ اقبال کے کچھ اور بھی اشعار اسی نوعیت کے دیکھیے۔

یہ مدرسہ، یہ جواں یہ سرور و رعنائی
انہیں کے دم سے ہے میخانہ فرنگ آباد
نہ فلسفی سے، نہ مُلّا سے ہے غرض مجھ کو
یہ دل کی موت وہ اندیشہ و نظر کا فساد
رشی کے فاقوں سے ٹوٹا نہ برہمن کا طلسم
عصا نہ ہو تو کلیمی ہے کار بے بنیاد

طبع مشرق کے لیے موزوں یہی افیون تھی
ورنہ قوالی سے کچھ کم تر نہیں علم کلام

انساں کی ہوس نے جنہیں رکھا تھا چھپا کر
کھلتے نظر آتے ہیں بہ تدریج وہ اسرار
قوموں کی روش سے مجھے ہوتا ہے یہ معلوم
بے سود نہیں رُوس کی یہ گرمیٔ گفتار
قرآن میں ہو غوطہ زن اے مردِ مسلماں
اللہ کرے تجھ کو عطا جدت کردار

حقیقت یہ ہے کہ اشتراکیت کی جنگ مذہب سے کبھی نہ تو تھی اور نہ ہے۔ لیکن اشتراکیت کی جنگ اس توہم پرستی سے ضرور تھی، جسے مذہب کے پیشوا، افیون بنا کر پیش کرتے رہے ہیں۔ لیکن سچ یہ بھی ہے کہ اس توہم پرستی اور ریاکاری سے دنیا کا ہر بڑا اور سچا شاعر ہمیشہ برسرِ پیکار رہا ہے کہ اگر مذہب حرکی نہ ہو اور اگر مذہب آزادی چاہے...... تو پھر

مذہب، فی الواقع، مذہب نہیں رہ جاتا۔ یہی سبب ہے کہ اقبالؔ نے خواجہ غلام السیدین کے خط کے جواب میں ''پس چہ باید کرد'' کے سلسلے میں لکھا تھا کہ:

> باقی رہا سوشلزم، سو اسلام خود ایک سوشلزم ہے جس سے مسلمان سوسائٹی نے بہت کم فائدہ اٹھایا ہے۔'' اور جب سجاد ظہیر نے لاہور کا سفر کیا تھا اور وہاں علامہ اقبال سے ملاقات کر کے ترقی پسند تحریک کے اغراض و مقاصد سامنے رکھے تھے تو علامہ اقبالؔ نے اُن کی ہمت افزائی کی تھی اور یہ کہا تھا کہ ''ظاہر ہے کہ مجھے ترقی پسند ادب یا سوشلزم کی تحریک کے ساتھ ہمدردی ہے، آپ لوگ مجھ سے ملتے رہیے۔
>
> (روشنائی، سجاد ظہیر، ص 170)

پنڈت جواہر لال نہرو نے اپنی کتاب Discovery of India میں اقبالؔ سے آخری ملاقات کے تاثرات یوں بیان کیے ہیں ''وہ آخر زمانے میں اشتراکیت کی طرف مائل ہو رہے تھے'' (ص 263)۔

یہ صورت حال عجیب بھی تھی اور دلچسپ بھی کہ اس دور میں مسلمانوں کی حالت ایک ایسے ہجوم کی سی تھی جو ایک ایسے دوراہے پر کھڑا ہو جہاں دونوں ہی راستے خطرناک ہوں اور یہ فیصلہ کرنا مشکل ہو کہ کون سا راستہ صحیح ہے؟ ایک اور مشکل یہ بھی تھی کہ بہ اعتبار مجموعی لوگ 1857ء کے غدر کو بھول چکے تھے اور شکست خوردگی بھی جو غالبؔ کی شاعری میں جان مضمون تھی، رخصت ہو چکی تھی۔ اس کے برعکس لوگ پرجوش تقریروں کے زیر اثر شعلہ سامانی کی سی کیفیت سے گزر رہے تھے۔ اب یہ اور بات کہ تقسیم ہند کے بعد 1947ء کے آخری ہفتے میں یہ احساس کچھ کچھ اہمیت دوبارہ حاصل کرنے لگا کہ مولانا آزاد نے لکھنؤ میں ہندوستانی مسلمانوں کا ایک جلسہ منعقد کیا اور انہوں نے ہندوستانی مسلمانوں میں جو شکست خوردگی کا احساس تھا اور جو انتشار کی سی کیفیت تھی اسی موضوع پر مدلل تقریر بھی کی۔ اسی کانفرنس کے فوراً بعد گنگا پرساد میموریل ہال میں ترقی پسندوں نے بھی تین دنوں تک مختلف اجلاس منعقد کیے اس جلسے میں شریک ہونے والے اہم ادباء اور شعراء میں سجاد ظہیر، سردار جعفری، حسرت

موہانی، فراق گورکھپوری، احتشام حسین، جگر مراد آبادی اور جذبی وغیرہ شامل تھے۔ جگر مراد آبادی کی مشہور غزل "شاعر نہیں ہے وہ جو غزل خواں ہے آج کل" اسی مشاعرے کی یادگار ہے۔ لیکن یہ بھی عجیب بات ہے کہ اس کے بعد ہی فسادات کا سلسلہ شروع ہو گیا۔ اس مسموم فضا کے سد باب کے لیے اس بار ترقی پسند افسانہ نگاروں نے پیش قدمی کی۔ کرشن چندر نے "ہم وحشی ہیں" بیدی نے "لاجونتی" اور عصمت چغتائی نے "جڑیں" جیسی کہانیاں لکھیں، راما نند ساگر نے ناول لکھا "اور انسان مر گیا" خواجہ احمد عباس نے "سردار جی" لکھا جس پر مقدمہ چلایا گیا۔ غلط فہمیاں تب بھی تھیں اور آج بھی ہیں لیکن کہانی بہت حد تک صحت مند نقطہ نظر سے لکھی گئی ہے۔ بہر حال! مسائل سلجھ نہ سکے بلکہ اور بھی پیچیدہ ہو گئے کہ اردو اور ہندی کے جھگڑے شروع ہو گئے (جو آج بھی ہیں) اس عجیب سی صورت حال کے پیش نظر یوپی میں ترقی پسندوں کی کانفرنس پھر بلائی گئی۔ اس بار کانفرنس میں ڈاکٹر عبدالعلیم، آل احمد سرور، احتشام حسین، مجاز، مجروح اور ساحر لدھیانوی پیش پیش تھے، ہندی کے ادیبوں میں رام بلاس شرما، پرکاش چندر گپت نروتم ناگر اور شیل وغیرہ تھے۔ یہاں بہ اعتبار نتیجہ بات طے ہوئی کہ ہندی کو سنسکرت آمیز اور اردو کو فارسی آمیز نہ بنایا جائے لیکن یہ بھی درست ہی ہے کہ مسائل سلجھ نہ سکے اور مئی 1949ء میں بھیمڑی کانفرنس میں مسئلہ اور بھی پیچیدہ ہو گیا۔ بنگال اور تلنگانہ کی عوامی تحریکوں کی حمایت نے اکثر ترقی پسند ادیبوں کو، حکومت کے عتاب کا شکار بنا دیا۔ بہت سارے لوگ جیل چلے گئے اور جو جیل سے باہر تھے وہ تذبذب کے شکار، پھر ہندوستان، کامن ویلتھ میں شامل ہو گیا۔ سامراجی قوتیں، ملایا اور برما کو دبانے کے لیے بربریت سے کام لینے لگیں۔ برما، انڈونیشیا اور ویت نام میں جارحیت سے کام لیا گیا۔

لوئی آراگوں نے سجاد ظہیر کو مشورہ دیا تھا کہ "ادیبوں کو منظم کرنا سب سے زیادہ دشوار کام ہے"۔ غرض صورت حال کچھ ایسی تھی کہ ایک بے ترتیبی اور بد نظمی کی فضا تھی اور سجاد ظہیر اور سردار جعفری کی کوششوں کے باوجود یہ حضرات جہاں تک شیرازہ فراہم کرتے تھے وہاں تک نہ صرف محفل برہم بلکہ اور برہم ہوتی جاتی تھی۔ اس برہمی کا ایک ردعمل یہ بھی ہوا کہ انجمن کے وفاداروں نے نقوش، ماہ نو، آجکل، اور نیا دور کا مقاطعہ کیا

اور اس جذباتی فیصلے کے حامیوں میں خواجہ احمد عباس اور جذبی وغیرہ تھے۔ شاعر کا معاملہ البتہ دوسرا تھا کہ وہ تب بھی مختلف اور متضاد نظریات کے شعراء اور ادباء کے لیے تھا اور آج بھی ہے۔ تقسیم ہند کے بعد بھیمڑی کانفرنس میں کرشن چندر نے ''مہالکشمی کا پل'' سامنے رکھا۔ یہ پل کیا تھا ایک لکیر تھی اور فیصلہ یہ کرنا تھا کہ لوگ اس طرف رہیں یا اس طرف...... نئی نسل اسی الجھن کی پروردہ تھی مگر یہ بھی سچ ہے کہ پل بڑا جان دار تھا اور شاندار بھی کہ اس کے دونوں ہی طرف زندگی رواں دواں تھی...... میں سمجھتا ہوں کہ یہیں سے وہ تیسری آواز جنم لیتی ہے جو پاکستان کے اسلامی اور قومی ادب کے نعروں سے بیزار تھی اور ترقی پسندی کے نعروں سے بھی اکتا چکی تھی۔

لوگ یہ کہیں کہ وہی دور حکومت دوبارہ وجود میں آئے گا اس لیے کہ تاریخ اپنے کو دہراتی ہے اور سلاطین مغلیہ کی تاریخ تو سامنے ہے ہی مگر مجھے اس بات میں کچھ وزن نظر نہیں آتا مجھے تو یہ قول زیادہ فکر انگیز اور بلیغ نظر آتا ہے کہ:

Events re-occur twice in history, firstly as a tragedy

and secondly as a farce.

آج کی نئی نسل اسی Farce سچویشن کی شکار ہے کہ سیاست اور مذہب کے جنون کے نتیجے اس کے سامنے ہیں۔ مارکسزم کے حامی ادباء اور شعراء بھی پریشان حال اور مایوس ہیں اور اسلامی اور قومی ادب کا نعرہ دینے والے بھی اسی صورت حال کے شکار ہیں۔ غرض جو صید کی حالت ہے وہی صیاد کی ہے کہ سب ہی محسوس کر رہے ہیں کہ سحر شب گزیدہ ہے، فضا کا دشت ہے اور تاروں کی آخری منزل۔

بہر حال! صورت حال بدل رہی ہے اور اب یہ صاف محسوس ہو رہا ہے کہ ہم انکار اور اقرار کے دوراہے پر کھڑے ہیں کہ ہم نہ تو کافر ہیں، نہ مومن، نہ پرہیز گار اور نہ بدکار، نہ سیاسی اور نہ غیر سیاسی نہ اساطیری ادب کے قائل اور نہ مقتضیاتِ وقت کے دل دادہ، نہ موادی ادب کے علم بردار اور نہ ہیئت پرستی کے پرستار۔ مگر ہم ادبا اور شعراء آج بھی ہیں...... اور یہ سوچ رہے ہیں کہ ان شدید اختلافات کی روشنی میں ہمیں لکھنا تو بہر حال ہے۔ اب

چاہے شاعری میں سارا زور "آہنگ" اور اوزان اور عروض پر دیا جائے اور چاہے اسے پس پشت ڈال دیا جائے۔ شاعری وجود میں نہ آسکے گی کہ ہم عروض سے وابستہ بدلتے ہوئے آہنگ کو، جس کے سبب انسانی رشتے بدل رہے ہیں۔ اہم سمجھتے ہیں ہم ادباء اور شعراء کسی بھی حقیقت کو اس وقت سمجھتے ہیں جب وہ حقیقت مکمل طور پر بدل جاتی ہے۔ یہ آج کے اچھے ادباء اور شعراء کا حال ہے ورنہ احمق بے پناہ حضرات کی کمی نہیں اور ایسے خامہ فرسائی کرنے والے حضرات حقائق کی تبدیلی سے گریز ہی کرتے ہیں...... میں سمجھتا ہوں کہ حقائق سے انکار، دراصل خدا سے انکار ہے، بلکہ اس سے بدتر۔

اب رہی بات نئی شاعری کی جڑوں کی تلاش کی تو اس کا سلسلہ ترقی پسندی سے ہی شروع ہوتا ہے مگر اس فرق کے ساتھ کہ ترقی پسندوں کے شانہ بہ شانہ ایسے شعراء بھی مستقل طور پر مشق سخن کر رہے تھے جو ترقی پسند نہ تھے۔ یہ دوسری بات ہے کہ ان کی حالت ایسے افراد کی سی تھی جو کبھی زمین سے الجھتے تو کبھی آسمان سے۔ کبھی قصہ زمیں برزمیں پر زور دیتے، تو کبھی سارا قصور، خدا کے سر ڈال کر، کفر و الحاد کو اپنانے لگتے۔ مگر یہ بھی سچ ہے کہ ان شعراء کے یہاں ایسے فکری عناصر ضرور ملتے ہیں جو نئی شاعری میں جگہ پاتے رہے ہیں اور آج کا شاعر بھی ان سے متاثر ضرور ہے...... ایسا ہی ایک نام ہے ن م راشد کا جو کبھی کبھی ایسے اشعار بھی کہتا جو ظاہر ہے ترقی پسند شعری روایت سے کچھ الگ نہیں۔

زندگی تیرے لیے بستر سنجاب و سمور
اور میرے لیے افرنگ کی دریوزہ گری
(شاعر درماندہ)

اور کبھی کبھی ایسے اشعار بھی۔

رہی ہے حضرت یزداں سے دوستی میری
رہا ہے زہد سے یارانہ استوار مرا
گزر گئی ہے تقدس میں زندگی میری
دل اہرمن سے رہا ہے ستیزہ کار مرا

بنالی اے خدا اپنے لیے تدبیر بھی تو نے
اور انسانوں سے لے لی جرأت تدبیر بھی تو نے
(مکافات)

اسی غور و تجسس میں کئی راتیں گذاری ہیں
میں اکثر چیخ اٹھا ہوں بنی آدم کی ذلت پر
کیوں دعائیں تری بے کار نہ جانے پائیں
تیری راتوں کے سجود اور نیاز
اس کا باعث مرا الحاد بھی ہے
اسی مینار کے سائے تلے کچھ یاد بھی ہے
اپنے بے کار خدا کی مانند
اونگھتا ہے کسی تاریک نہاں خانے میں
(شاعر درماندہ)

ایک افلاس کا مارا ہوا ملائے حزیں
ایک عفریت اداس
تین سو سال کی ذلت کا نشاں
ایسی ذلت کہ نہیں جس کا مداوا کوئی
(دریچہ کے قریب)

مُجھے معلوم ہے مشرق کا خدا کوئی نہیں
اور اگر ہے تو سرا پردۂ نسیاں میں ہے
کون جانے کہ وہ شیطان نہ تھا
بے بسی میری خداوندی کی تھی
(گناہ)

مرگِ اسرافیل سے

اس جہاں کا وقت جیسے کھو گیا، پتھرا گیا
جیسے کوئی ساری آوازوں کو یکسر کھا گیا
ایسی تنہائی کہ جس میں نام یاد آتا نہیں
ایک سناٹا کہ اپنا نام یاد آتا نہیں

(اسرافیل کی موت)

اقبالؔ اور راشدؔ کے اول الذکر اشعار میں مماثلت کے کچھ پہلو تو ضرور ہیں مگر پھر بھی ایک بڑا فرق یہ ہے کہ اقبالؔ اللہ پر کامل ایمان کے باوجود، اس معاشی نظام کے علم بردار بھی تھے، جو اسلام کی روح ہے اور جس کی تبلیغ میں ابوذر غفاریؓ جیسے جلیل القدر صحابیِ رسول نے اپنی تمام زندگی وقف کر دی تھی کہ مسئلہ کنز پر ابوذر غفاریؓ کا قول یہ تھا کہ اس کا تعلق تمام مسلمانوں سے بھی ہے کیونکہ سورۂ کنز میں کوئی تخصیص نہیں۔ بہرحال امارکس کا معاشی مساوات کا تصور، دراصل اسی اسلامی معاشیات سے مستعار ہے مگر اس فرق کے ساتھ کہ مارکس منکرِ خدا تھا اور اقبالؔ بلاشبہ موحد یہی سبب ہے کہ مارکسزم کے مداح ہونے کے باوجود، وہ مارکس کو کلیمِ بے تجلی اور مسیحِ بے صلیب جیسے الفاظ سے نوازتے رہے، مگر بایں ہمہ یہ درست ہے کہ وہ مارکس کو ایک ایسا دانشور تصور کرتے تھے جو پیغمبر تو نہ تھا لیکن صاحبِ کتاب ضرور تھا۔ اقبالؔ کا یہ مصرعہ کہ ؏

نیست پیغمبر و لیکن در بغل دارد کتاب

اس کی بہترین مثال یہ ہے اور پھر اس کا بین ثبوت یہ بھی ہے کہ اقبال نے آفتابِ تازہ کی بشارت کے لیے انقلابِ روس کا ذکر بھی کیا ہے۔ مگر مولویوں کی ایک کثیر جماعت اقبالؔ کے لیے سدِ راہ تھی کہ مولویوں نے اکثر و بیشتر سطحوں پر سرمایہ داروں کی حمایت کی ہے۔ یہی سبب ہے کہ اقبالؔ مولوی کو ایک ایسے خطِ تنسیخ کی صورت سمجھتے رہے جو بندے کو خدا سے اور پھر بندے کو بندے سے جدا کر دیتا ہے۔ میری ذاتی رائے بھی یہی ہے کہ اکثر و بیشتر مولویوں اور ملاؤں نے دولت والوں کا ساتھ دیا ہے، دل والوں کا

نہیں۔ اب آیئے راشدؔ کی جانب تو راشدؔ یہ نہ سمجھ سکا کہ اسلام اور مولوی دو الگ باتیں ہیں جو کبھی کبھی متضاد بھی ہو جاتی ہیں اور اسی سبب مولویوں سے برگشتہ ہونے کے معاملے میں اس حد تک انتہا پسند ہو گیا کہ گویا کہ خدا سے برگشتہ ہو گیا۔ بات دراصل یہ بھی ہے کہ مذہبی روایات اور خود مذہب کی جملہ صفات میں ایک صفت یہ بھی ہے کہ یہ روایات متحرک بھی ہوتی ہیں اور تغیر پذیر بھی۔ مذہب کو جامد بنا دینا ملاؤں کی مہربانی ہے اور پھر یہ کہ اگر مذہب کو اس شدت سے جامد بنا کر پکڑ لیا جائے گا تو پھر تو مذہب، جمود، انفعالیت، زوال پذیری اور قوت نمو کے فقدان کی علامت بن ہی جائے گا۔ مولوی عموماً ظاہر بیں ہوتا ہے مگر مذہب صرف ظاہر سے وجود میں نہیں آتا۔ سچ تو یہ کہ اس طرح شدت سے ظاہر بینی پر زور دینے سے کوئی بھی مسئلہ حل نہ ہو سکے گا کہ اپنے باطن سے بے خبری یقیناً مردم آزاری اور انسان دشمنی کا سبب بھی بن جائے گی۔ ایک بات اور بھی ہے کہ مسئلہ کفر و الحاد یا بے دینی اور گستاخانہ طرز کلام اس حد تک اہم بھی نہیں کہ خدا کا انکار، خدا کے اقرار کی پہلی شرط ہے کہ لا الہ (نہیں ہے کوئی) کفر ہے اور الا اللہ (مگر اللہ) اسلام ہے۔ اسلام بہر حال مشروط ہے اور شرط عائد کرنے سے وجود میں آتا ہے جب کہ کفر ہر شرط کی نفی کرتا ہے اس لیے غیر مشروط ہے اور بسیط بھی ہے۔

اے شیخ وہ بسیط حقیقت ہے کفر کی
کچھ قید و بند نے جسے ایماں بنا دیا

یہاں ایک غور طلب بات یہ بھی ہے کہ مجذوب صفت بزرگوں میں سرمدؒ جیسے بزرگ بھی ہیں جنھوں نے لا الہ (نہیں ہے کوئی) کا نعرہ لگایا اور پھر منصورؒ جیسے بزرگ بھی ہیں جنھوں نے انا الحق (میں خدا ہوں) کا نعرہ لگایا۔ یہ اور بات کہ مولویوں نے فتویٰ کفر صادر کر دیا۔ سرمدؒ شہید کر دیے گئے اور منصورؒ پھانسی پر لٹکا دیے گئے اور اس واقعے سے متاثر ہو کر خواجہ شیخ عثمانؒ ہارونی کو یہ کہنا پڑا۔

منم آں شیخ ہارونیؒ کہ یارم دست منصورے
ملامت می کند خلقے و من بردار می رقصم

تصوف کا ایک نکتہ یہ بھی ہے کہ آسماں سے چشم پوشی کے باوجود، انسان نجات حاصل کر سکتا ہے کہ رہائی کی تحریک کی تلاش و جستجو اپنے اندر بھی کی جاتی ہے۔ لوگ عبادت گاہوں میں خدا کو تلاش کرتے ہیں، جبکہ خدا خود ان کے اندر ہے، ان کی ذات میں پوشیدہ، لیکن باطن سے بے خبری کے سبب نظر نہیں آتا۔ **من عرف نفسه فقد عرف ربه** ۔ دراصل اسی خدائی کی جستجو ہے اور سچ یہ ہے کہ ''تصوف بجز خدمت خلق نیست''۔ راشدؔ کی نادانی یہ تھی کہ وہ مشرک یزداں تھا لیکن اس میں یہ صفت بہر حال تھی کہ وہ انسان تھا۔ بقول جوشؔ ملیح آبادی۔

جو منکر یزداں ہے وہ ناداں ہے فقط
جو منکر انساں ہے وہ انسان نہیں

راشدؔ کو ہر پستی منظور تھی مگر غلامی کسی بھی قیمت پر منظور نہ تھی۔ اہم یہ ہے کہ خود شاعر انقلاب جوشؔ ملیح آبادی بھی یہی محسوس کر رہے تھے کہ۔

پست سے پست جو چیز ہو، وہ بن جا لیکن
مر کے بھی جنسِ غلامی کا خریدار نہ بن

اس لیے یہاں Atheism کی بحث ہی فضول ہے کہ راشدؔ کی فکر کا محور بہر حال عرفانِ ذات کی جستجو ہی ہے۔ لیکن اسے کیا کیجئے کہ راشدؔ اپنے قلبی واردات کی تاب نہ لا سکا اور مطعون قرار پایا۔ رہی بات عرفان ذات کی جستجو کی تو مثال کے طور پر میں یہ اشعار پیش کروں گا۔

ایک گرداب کہ ڈوبیں تو کسی کو بھی خبر نہ ہو سکے
اپنی ہی ذات کی سب مسخری ہے گویا
اپنے ہونے کی نفی ہے گویا

(ہم کہ عشاق نہیں)

سوچتا ہوں نقل لے لوں، اصل دے ڈالوں تجھے
اپنے جسم و روح میں ''میں'' کی طرح پالوں تجھے

زندگی کو تنگنائے آرزو کی جستجو
یا زوالِ عمر کا دیوِ سبک پا روبہ رو

یا انا کے دست و پا کو وسعتوں کی آرزو
کون سی الجھن کو سلجھاتے ہیں ہم

ان اشعار کو غور سے پڑھئے اور بتایئے کہ کیا یہ اشعار اس بات پر شاہد نہیں کہ راشدؔ کے یہاں بہرحال عرفانِ ذات کی جستجو ہے؟ رہی بات ان نقادوں کی جو راشدؔ کی شاعری میں مابعدالطبیعاتی رجحانات کی تلاش کرتے ہیں تو ایسی تمام تر تنقیدی نگارشات کا حال یہ ہے:

As in the nights all cats are grey, so in the darkness of metapahysical criticism all causes are obscure.

(Metaphysical Criticism, "History of Literary Criticism", by Cleaneth Brooks)

جبکہ بات دراصل یہ ہے کہ ہم انسانوں کا وجود ہی اہم ہے کیونکہ اگر انسانیت ہی ختم ہوگئی تو پھر سچائی، محبت اور اخلاقیات جیسی قدریں از خود ختم ہو جائیں گی۔ نیکی کے وجود کا انحصار دراصل انسانیت نوازی پر ہے اور جس طرح خدا لامحدود اور لافانی ہے۔ اسی طرح قدریں بھی لامحدود اور لافانی ہیں کیونکہ اخلاقی قدریں بھی خدا کی تخلیق کردہ ہیں اور ظاہر ہے اس عنوان دیکھئے تو یہ صاف محسوس ہوگا کہ یہ اخلاقی قدریں صفات خداوندی کا مظہر ہیں اوران کے استحکام کی ذمہ داری بھی خدا کے سر ہے۔ کوئی فرد اگر اپنی شاطری سے، ان اخلاقی قدروں کی نفی کرتا ہے تو نیست و نابود کر دیا جاتا ہے۔ لیکن اس سے بھی زیادہ اہم بات یہ ہے کہ کوئی قوم یا کوئی ملک بھی اجتماعی طور پر اپنی پوری اور آخری کاوشوں کے باوجود، اخلاقی قدروں کی نفی کرنے سے قاصر ہے کیونکہ خدا اس پر قادر ہے کہ اگر چاہے تو فردِ واحد کو، اور اگر چاہے تو پوری کی پوری قوم اور پورے کے

پورے ملک کو فنا کر دے اور ''بنیادش براندازیم'' کی صورت حال بقول حافظ شیرازی وجود میں آ جائے۔ ٹیگور کا یہ قول بھی دیکھ لیجئے:

I have come to that age, when in my dreams, I nourish my faith in the last survival value of friendship, of love, nations decay and die when they betray their trust, but long live the man.

اب رہی بات یہ کہ ''انا'' کے دست و پا کو وسعتوں کی آرزو ہے۔ تو یہ محض اور صرف لاسمیت کی آرزو ہے اور لاسمیت سے بیزاری بھی یہاں ایک بنیادی عمل ہے۔ لیکن یہ بہر حال سچ ہے کہ راشد کے یہاں فکری سطحوں پر بہت ساری الجھنیں ہیں۔ مگر ان تمام تر الجھنوں کا سبب محض اور صرف یہ ہے کہ راشد مشرک یزداں بن بیٹھا۔ ایسا نہ ہوتا تو کیا پتہ کہ وہ بھی اسی انداز سے سوچتا کہ:

That nothing walks with aimless feet that not one life shall be destroyed or cast as rubbish to the void when God hath made the pile complete.

(In Memoriam, by Tennyson)

اب رہی بات آج کے عہد کے انتشار کی۔ تو اس سلسلے میں یوں تو بہت سی نظمیں لکھی گئی ہیں لیکن اکثر و بیشتر میں تقلید کا انداز ہے یا پھر فضول قسم کی بند پیمائی یا پھر مستعار لی ہوئی جدیدیت۔ لیکن مشکل تو یہ ہے کہ نظم ایک فکری اور مربوط نظام ہے۔ مجھے یہ کہنے میں کوئی تامل نہیں کہ اکثر و بیشتر نظمیں اس موضوع پر ایک جوئے کم آب کی سی ہیں جہاں فکری سطح پر شاعر مفلس اور قلاش ہے اور یہی سبب ہے کہ نظم بھی فکری سطح پر صفر ہی ہے۔ لیکن ان تمام نظموں کے برعکس ندا فاضلی کی نظم ''انتشار'' مجھے اس لیے اچھی لگی کہ یہاں ایک فکر ہے

اور وہ یہ کہ انتشار کی ساری ذمے داری خدا کے سر پر کچھ اس طرح ڈالی گئی ہے کہ لادینیت وجود میں نہیں آتی اور یہ شعر فوراً ذہن میں آتا ہے۔

خدا شرے برانگیزد کہ خیرے مادر آں باشد

یعنی خدا کبھی کبھی انتشار اس لیے پیدا کرتا ہے کہ اسی کے سہارے وہ نظم و نسق اور امن و امان بحال کرنا چاہتا ہے۔ بہر حال نظم دیکھیے۔

ہر ایک جرم نام ہے
جو نام سنگسار ہے
وہ نام بے قصور ہے
قصوروار بھوک ہے
......غریب تابعدار ہے
گناہگار ہے محل
مگر محل تو خود سیاستوں کا اشتہار ہے
سیاستوں کے ارد گرد بھی کوئی حصار ہے
یہ کیسا انتشار ہے
نہ کوئی چور، چور ہے
نہ کوئی ساہوکار ہے
عجیب کاروبار ہے
خدا کی کائنات کا
خدا ہی ذمہ دار ہے

(انتشار، ندا فاضلی)

ہر چند کہ اس نظم میں ایسے مصرعے بھی ہیں کہ: قصوروار بھوک ہے / غریب تابع دار ہے / گناہگار ہے محل / وغیرہ وغیرہ اور ظاہر ہے یہ مصرعے ترقی پسند شعری روایات سے کچھ الگ نہیں مگر اس نظم کا حسن یہ ہے کہ یہاں شاعر دو باتوں کا اقرار کر رہا ہے۔ ایک تو خدا کے

وجود کا اور دوسرے خدا کے ذمہ دار ہونے کا مگر جو بات شاعر کہنا چاہ رہا ہے اور نہیں کہہ سکا ہے وہ شاید یہ ہے کہ خدا، خیر کو پسند کرتا ہے اس لیے یہ بات بے حد اہم ہے کہ سیاستوں کے اردگرد بھی کوئی حصار ہے؟ یہ حصار کیا ہے؟ کیسا ہے ظاہر ہے یہی حصار سیاستوں کی کاٹ ہے۔ بہر حال! یہ نظم خدا کا ایک بے حد لطیف تصور پیش کرتی ہے کہ یہاں ہر وقوعہ مصلحت ایزدی سے عبارت ہے۔ مگر خدا کا سب سے عجیب و بہکا ہوا تصور کیفی اعظمی کی نظم ''زندگی'' میں ملتا ہے۔ یہ نظم بے حد طویل ہے مگر اس کے کچھ مصرعے بطور نمونہ پیش کر رہا ہوں۔

ایک بے نام سا بے رنگ سا خوف
کچے احساس پہ چھایا تھا کہ جل جاؤں گا
میں پگھل جاؤں گا
اور پگھل کر مرا کمزور سا ''میں''
قطرہ قطرہ مرے ماتھے سے ٹپک جائے گا
رو رہا تھا مگر اشکوں کے بغیر
چیختا تھا مگر آواز نہ تھی
موت لہراتی تھی سو شکلوں میں
میں نے ہر شکل کو گھبرا کے خدا مان لیا......
ہوا دل کو یہ گماں
کہ یہ پر جوش اذاں
موت سے دے گی اماں......

اس نظم کا مرکزی خیال اور شاعر کی فکر یہ ہے کہ خدا خوف کا دوسرا نام ہے۔ یہ خوف موت کا ہو کہ کسی انجان اور ان دیکھے اندیشے یا خطرے کا۔ قبل اس کے کہ میں اس نظم کے فکری افق پر کچھ کہوں اقبال کے اس شعر کو پڑھنا بے حد ضروری سمجھتا ہوں۔

نشان مرد مومن باتو گویم
چوں مرگ آید تبسم برلب اوست

اقبالؔ کے اس شعر سے قطع نظر بھی یہ عجیب سی صورت حال ہے کہ کیفی اعظمی نے اس نظم میں فرائڈ اور برٹرنڈ رسل کے Atheism سے وابستہ افکار و تخیلات کو مستعار لے کر منظوم کر دیا ہے۔ ثبوت کے طور پر یہ اقتباس پیش کروں گا:

Atheism---The argument from fear Sigmund Freud and Bertrand Russel among other leading modern philosophers have asserted that man's interest in religion is based on fear. That fear of the unknown, fear of uncontrollable, drives man to religion, to a God capable of controlling nature, so that when danger threatens, man will be protected from dread objects and events.

(Ideas of the great philosophers, by Sahakian and Sahakian, p.102)

جیسا کہ میں نے کہا اور آپ خود بھی محسوس کریں گے کہ یہ نظم خدا کو ایک ان دیکھے خوف سے وابستہ کر دیتی ہے اور پھر تمام مذاہب کو خوف، اندیشے، وسوسے اور لاعلمی وغیرہ جیسے محرکات پر لا کر مرکوز اور مرتکز کر دیتی ہے۔ لیکن یہ بہر حال طے ہے کہ یہ تصور بڑا ہی بہکا ہوا تصور ہے کہ خدا نے موت سے اماں دینے کی بات تو کسی بھی آسمانی صحیفے میں کی ہی نہیں ہے اور پھر آج کا انسان موت سے اس درجہ خوف زدہ بھی نہیں ہے، جس درجہ زندگی سے ہے۔ خیر! میں کہنا یہ چاہ رہا ہوں کہ یہ لادینیت کا تصور ہے اور یہ کہ آئیڈیا اوریجنل نہیں ہے بلکہ فرائڈ اور برٹرنڈ رسل سے مستعار ہے، یہیں سے راشدؔ کی اہمیت اجاگر ہو کر سامنے آتی ہے کہ اس کے یہاں لادینیت کے پردے میں (ہر چند کہ لادینیت کی بات راشدؔ کے معاملے میں قطعیت کے ساتھ نہیں کہی جا سکتی) بڑی گہری فکر ہے۔ راشدؔ کے اکثر و بیشتر اشعار غلامی سے نفرت اور بیزاری کا اظہار ہیں۔ سچ تو یہ ہے کہ افرنگ کی دریوزہ گری سے وہ

اس درجہ بیزار اور اس حد تک متنفر تھا کہ اسے خدا سے شکوہ ہونے لگا تھا۔ یہ سچ ہے کہ راشد کے اکثر و بیشتر اشعار خدا کی اس صفت کو دعوت دیتے ہیں جسے قہاری سے موسوم کیا جاتا ہے اور یہ قہاری، بہت مہنگی پڑتی ہے کہ خدا ظالم کی گردن مروڑ دیتا ہے۔ مجھے کہنے دیجئے کہ مشکل یہ تھی کہ ایسا نہ ہوسکا اور اس کے سبب، دل برداشتہ ہوکر راشد نے گستاخانہ انداز اختیار کیا۔ لیکن یہ بات طے ہے کہ اپنے باطن سے بے توجہی راشد کے لیے سوہان روح رہی اور یہ بھی حقیقت ہے کہ اس کے دور میں اکثریت اپنے باطن سے بے توجہی برت رہی تھی۔ قابل توجہ یہ ہے کہ یہ بے توجہی حکومت برطانیہ کے استحکام میں معاون ثابت ہوئی ہے کہ واقعات عموماً سائے میں پروان چڑھتے ہیں۔ چند ہاتھ جو بہ ظاہر کسی کے سامنے جوابدہ نہیں ہوتے، اجتماعی زندگی کا تانا بانا تیار کرتے ہیں اور عوام الناس کو ان واقعات کی اصلیت کا علم تک نہیں ہوتا۔

دیکھنے والی بات تو یہ ہے کہ حصول آزادی کے بعد سے ہی برصغیر ہند و پاک کی حالت بد سے بدتر ہوتی چلی گئی اور لوگ مزید الجھنوں کے شکار ہوتے چلے گئے۔ خود شاعر انقلاب جوش ملیح آبادی بھی نعروں اور خوابوں کا طلسم ٹوٹتا ہوا دیکھ رہے تھے اور یہ محسوس کر رہے تھے۔

غدار تھے جو کل، وہ محبِ وطن ہیں آج
بدخواہِ باغ، ہمدم سرو سمن ہیں آج

اب بوئے گل نہ بادِ صبا مانگتے ہیں لوگ
وہ حبس ہے کہ لو کی دعا مانگتے ہیں لوگ

لیکن اس گھن گرج کا حاصل ہی کیا کہ شاعری کو کھوکھلے نعروں میں بدلنے والے شعراء الفاظ کے سروں پر اڑ رہے تھے لیکن الفاظ کے سینوں میں اترے بغیر معانی تک رسائی ممکن نہیں ہوتی۔

بہر حال! اب میں دوسری جہت سے بات کرتا ہوں کہ کسی مقرر کردہ نصب العین یا مقصد کو لے کر چلئے تو کیا ہوگا سوا اس کے، کہ مخالف بے دردی سے کچلا جائے۔ اس لیے

نصب العین یا مقصد اہم بات نہیں کہ اس کی اہمیت کا انحصار انسانیت نوازی پر ہے، ورنہ نصب العین کے حصول کے جنون میں زندگی بے دردی سے کچلی جا سکتی ہے اور جب زندگی بے دردی سے کچلی جائے گی تو شاعر اور ادیب خاموش نہ رہ سکے گا۔ خواہ یہ پامالی داخلی سطح پر ہو یا خارجی سطح پر۔ فیض کی ایک نظم ہے ''کربلائے بیروت'' واقعات پہلے بھی معلوم تھے اور یہ بھی پتہ تھا کہ بیروت میں سیاسی جارحیت سے کام لیا گیا ہے، پھر پتہ چلا کہ مجاہدین بے گھر کر دیئے گئے ہیں، فیضؔ کا انٹرویو بھی دیکھا، اور پھر نظم سامنے تھی۔ نظم پڑھ کر کچھ عجیب سا احساس جاگا اور ایسا لگا کہ فیضؔ کی اس نظم کا تعلق بیروت میں کی گئی سیاسی جارحیت اور مجاہدین کی در بدری سے ہی نہیں ہے بلکہ اسلامی ممالک کی اس بے حسی سے بھی ہے، جو ضمیر کے مردہ ہونے کی علامت ہے۔ ظاہر ہے فیضؔ اس عنوان سے بھی اپنے عہد کے پیش رو ہو جاتے ہیں۔ ممکن ہے اس کی وجہ یہ رہی ہو کہ فیضؔ اس وحشیانہ بمباری کے دوران بیروت میں ہی تھے، بہر حال! نظم دیکھئے اور شاعر کے احساسات کی قدر کیجئے کہ اس جارحیت کے شکار ہونے کے باوجود، شاعر نے خود کو برہنہ گفتاری سے محفوظ رکھا ہے۔

اور ادھر نہ دیکھو کہ جو بہادر
قلم کے، تیغ کے دھنی تھے
جو عزم و ہمت کے مدعی تھے
اب ان کے ہاتھوں میں
صدق و ایماں کی آزمودہ پرانی تلوار
مڑ گئی ہے
ادھر نہ دیکھو کہ جو کج کلہ
صاحبِ حشم تھے
جو اہلِ دستار و محترم تھے
ہوس کے پر پیچ راستوں میں
کلہ کسی نے گرو رکھ دی

کسی نے دستار بیچ دی

ادھر بھی دیکھو

جو اپنے رخشاں لہو کے دینار

مفت پاتال میں لٹا کر

لحد میں اس وقت تک غنی ہیں

ادھر بھی دیکھو

جو حرفِ حق کی صلیب پر اپنے تن سجا کر

جہاں سے او جھل ہوئے ہیں

اور اہل جہاں میں اس وقت تک نبی ہیں

میں نے اکثر یہ محسوس کیا ہے (تاریخی طور پر بھی) ...... کہ انسانیت جب بھی بے دردی سے کچلی جاتی ہے تو حرفِ باطل زیبِ منبر ہوتا ہے اور حرفِ حق بالائے دار۔ ظاہر ہے اس حالت میں شاعر خاموش نہیں رہ سکتا کہ یہ حق و باطل کی جنگ ہے اور سچ تو یہ ہے کہ یہ جنگ سرمایہ دارانہ نظام کے علمبردار طاقتوں کی مرگ آفریں سیاست سے وجود میں آتی ہے۔ فیض نے اپنی اس نظم میں سب ہی پامال روحوں کو زبان بخشی ہے کہ وہ یہ راز جانتے ہیں کہ اس جنگ کا تعلق سرمایہ داری سے ہے اور دنیا سرمایہ دارانہ نظام کے سیاسی مقامروں کے چنگل میں بری طرح پھنس گئی ہے اور یہ ایٹمی بلائیں بھی صرف ان ہی بندگانِ حق پرست پر گرائی جاتی ہیں جنہیں سرمایہ دارانہ نظام کے کسی بھی علمبردار کی غلامی منظور نہیں۔

کم و بیش یہی بات ذرا بدلے ہوئے لب و لہجے کے ساتھ وحید اختر نے اپنی نظم ''صحرائے سکوت'' میں یوں ہی کہی ہے۔

بہت زمانے سے اس وقت خامشی میں ہم

یہ دیکھتے ہیں کہ ہر روز ایک زندہ لفظ

کسی گناہ کے تاریک خانے میں

سسک سسک کے خموشی کا زہر پیتا ہے

پھر اس کے بعد بہت سارے بے زباں عفریت
قرونِ وسطیٰ کے گونگے غلاموں کے مانند
جھکائے آنکھ کفن اس کا قطع کرتے ہیں
کہ حاکموں کے گناہوں کا پردہ رہ جائے

یہ تو بین الاقوامی مسائل ہیں۔ لیکن خود ملکی حالات بھی ایسے ہی رہے ہیں کہ معاشی عدم مساوات اور سرمایہ داری کے سبب آج کا شاعر خود کو شکنجے میں محسوس کر رہا ہے کہ معاشی الجھنوں کی تیرگی اور تاریکی نے بچوں کی مسکراہٹیں تک چھین لی ہے اور معاشی سطحوں پر ہمیں اب اپنا یا اپنے بچوں کا مستقبل ہی نظر نہیں آتا اور ''روشن مستقبل'' کی بات تو ایک سراب کی طرح ہے۔ بلراج کومل کی نظم ''زرد بچے'' کا یہ بند ملاحظہ فرمائیے ۔

گھروں کی رونق
یہ زرد بچے
بڑے گٹھیلے جوان ہوں گے
معاش کی فکر ان کی قندیل زیست بن کر
تلاش فردا کی تیرگی کو
اجالنے کے لیے چلے گی
یہ رہ گزاروں پہ اپنے موہوم خواب لے کر
پھرا کریں گے
یہ گھر بنائیں گے، شادیانے بجائیں گے، آنے والے رنگین دنوں کی خاطر
یہ چند لقموں کو زندگی کا مآل سمجھیں گے
عمر بھر ان کو انگلیوں پر گنا کریں گے
یہ میرا حصہ
یہ تیرا حصہ
پھر ایک دن یہ بھی زرد بچوں کے باپ ہوں گے

اور ان کی خاطر دعا کریں گے

دراز ہو، ان کی عمر، دیکھیں یہ سو بہاریں

ساحر لدھیانوی کی ایک نظم کے یہ چند مصرعے بھی دیکھیے:

جشن مناؤ سال نو کے

بھوکے اور گداگر بچے

وقت سے پہلے جاگ اٹھے ہیں

جشن مناؤ سال نو کے

ان دونوں ہی نظموں میں مماثلت کے کئی پہلو نظر آتے ہیں۔ میں ان کی تفصیل میں نہیں جاؤں گا لیکن یہ ضرور کہوں گا کہ مرکزی خیال بہت حد تک ایک ہی جیسا ہے تاہم یہ کہے بغیر بھی نہیں رہ سکتا کہ یہ نئی شعری روایت، جدیدیت کے زیر اثر وجود میں نہیں آئی کہ اسے ترقی پسندی سے الگ کر کے دیکھنا، نظم کی روح کو مجروح کرنے کے مصداق ہوگا۔

لیکن یہ بھی درست ہے کہ نئی شاعری کا گہرا تعلق خلیل الرحمٰن اعظمی، عمیق حنفی، عزیز قیسی، ندا فاضلی، منیر نیازی اور شہریار وغیرہ جیسے اہم ناموں سے بھی ہے۔

لہٰذا ان شاعروں کی بعض منتخب تخلیقات کا، ذکر ضروری سمجھتا ہوں۔ تو آیئے سب سے پہلے خلیل الرحمٰن اعظمی کی نظم ''ذاتیات'' کو موضوع بحث بنایا جائے۔ جس کا یہ بند قابل توجہ بھی ہے اور قابل ستائش بھی۔

جو مجھ پہ بیتی ہے

اس کی تفصیل میں کسی سے نہ کہہ سکوں گا

جو دکھ اٹھائے ہیں

جن گناہوں کا بوجھ سینے میں

لے کے پھرتا ہوں

ان کو کہنے کا مجھ کو یارا نہیں ہے

میں دوسروں کی لکھی کتابوں میں

داستاں اپنی ڈھونڈتا ہوں
جہاں جہاں سرگزشت میری ہے
......ایسی سطروں کو میں مٹاتا ہوں
روشنائی سے کاٹ دیتا ہوں
مجھ کو لگتا ہے لوگ ان کو اگر پڑھیں گے
تو راہ میں ٹوک کر مجھ سے جانے کیا پوچھنے لگیں گے

اس نظم کو نفسیاتی تنقید کی روشنی میں دیکھئے تو صاف محسوس ہوگا کہ یہاں خلیل الرحمٰن اعظمی نے احساس جرم کو محور بنا کر انسان کی اندرونی، ذاتی اور داخلی حسیت کی عکاسی کی ہے۔لیکن یہ احساس جرم صرف شاعر کا ہی نہیں بلکہ ہر حساس اور سریع الاحساس فرد کا ہے اور اس عنوان سے یہ احساس جرم مشترکہ ہو جاتا ہے یہ بھی کہا جاسکتا ہے کہ اس مشترکہ احساس جرم کے شکار سب ہی ہیں اور یکساں طور پر ہیں۔

عمیق حنفی کی خوب صورت اور مشہور نظم ''سندباد'' دیکھئے......اس نظم کا حسن یہ ہے کہ عمیق حنفی نے آج کے میکانکی عہد میں عام انسانوں کے غیر انسانی سلوک کو بعض حادثات اور وقوعات کی روشنی میں اجاگر کیا ہے۔ایسے وقوعات یوں تو روز وشب ہوتے ہی رہے ہیں لیکن ان کے پس پردہ جو بات کارفرما ہے وہ یہ ہے کہ انسانیت تقریباً ختم ہوگئی ہے، اور شاعر اسی احساس سے نظم کے تانے بانے بن رہا ہے۔نظم دیکھئے۔

شارع عام پر حادثہ ہو گیا
آدمی کٹ گیا
اس کا سر پھٹ گیا
بھیڑ بہتی رہی
بات کرنے میں جو تھے مگن
بات کرتے رہے
قہقہے چیخ کے پر کترتے رہے

اور اکثر جو خاموش تھے

چپ گزرتے رہے

آدمی مر گیا۔ ایک محلے میں دوپہر کو

عین بازار میں

قتل کا واقعہ ہو گیا

اور پولیس گواہوں کی خاطر بھٹکتی رہی

دھڑ دھڑاتی ہوئی ٹرین آئی۔ گئی

اور پہیوں کے چنگھاڑنے سے کان پھٹنے لگے

ٹرین کی پٹریاں جیوں پڑی تھیں، پڑی ہی رہیں

نہ ہوئیں ٹس سے مس

آدمی ٹرین کی پٹریاں بن گئے

ٹرین کی پٹریاں آدمی بن سکیں گی کبھی

جیسا کہ میں نے کہا ہے اور جیسا کہ نظم سے ظاہر ہے، یہاں خارجی مسائل اور حادثات کی روشنی میں، آج کے عہد کے لوگوں کے بے حس و بے جان ہونے کی صورت حال کو اجاگر کیا گیا ہے اور یہ بھی دکھایا گیا ہے کہ آج کے اس مشینی عہد میں انسان بھیڑ بکری کی طرح ریوڑوں میں ہانکا جا رہا ہے اور اسے نہ تو اس کی فکر ہے کہ انسانیت کس طرح پامال ہو رہی ہے، اور نہ ہی اس کا وقت کہ وہ اس پر سوچے۔ لیکن جو بات اس نظم کو قابل توجہ اور فکر انگیز بناتی ہے وہ یہ ہے کہ یہ صورت حال لوگوں کے معاشی اور معاشرتی سطح پر الجھے ہوئے ہونے کے سبب وجود میں آئی ہے۔ یہی وہ مرکزی خیال ہے جو زیریں سطح پر کارفرما ہے۔ یہ الگ مسئلہ ہے کہ یہ بات کہنے میں شاعر کامیاب نہیں ہو سکا ہے لیکن بات فی البطن شاعر ہی رہ گئی ہو، ایسا بھی نہیں۔

آیئے ندا فاضلی کی اس خوبصورت نظم کی طرف۔ جس کا عنوان ہے "لفظوں کا پل" اس نظم پر کچھ کہنے سے پہلے یہ بند پیش کروں گا۔

مسجد کا گنبد سونا ہے
مندر کی گھنٹی خاموش جز دانوں میں لپٹے
سارے آدرشوں کو
دیمک کب کی چاٹ چکی ہے
رنگ
گلابی
نیلے
پیلے
کہیں نہیں ہیں
تم اس جانب
میں اس جانب
بیچ میں میلوں گہرا غار
لفظوں کا پل ٹوٹ چکا ہے
تم بھی تنہا
میں بھی تنہا

شاعر کا المیہ یہ ہے کہ وہ یہ محسوس کر رہا ہے کہ تمام مذہبی روایات اور قدریں گویا کہ مٹ چکی ہیں اور اب یہ کہنا بھی دشوار سا ہو گیا ہے کہ قدروں کا وجود ہے بھی کہ نہیں؟ ان تمام باتوں کو ''دیمک کب کی چاٹ چکی ہے''۔ کے مصرعے سے اجاگر کیا گیا ہے۔ انداز بیان موثر اور دلکش ہے۔ بقول شاعر دوسری مشکل یہ بھی ہے کہ محبت، وفا، خلوص جیسے خوبصورت الفاظ بھی اپنے معانی کھو چکے ہیں اور ایسا لگتا ہے کہ یہ الفاظ جو پہلے ہمارے تاثرات اور احساسات کا بھرپور اظہار کیا کرتے تھے اور ہمیں ایک دوسرے سے قریب کرتے تھے۔ اب بے معنی ہو گئے ہیں۔ ان تمام باتوں کو ''لفظوں کا پل ٹوٹ چکا ہے'' میں شاعر نے علامتی حسن اور علامتی معنویت کے ساتھ کچھ اس طرح سمیٹ لیا ہے کہ معنی کی کئی سطحیں ابھرتی

ہوئی محسوس ہوتی ہیں۔ اور لطف کی بات تو یہ ہے کہ ایک بے حد لطیف اور گہرے انداز سے شاعر یہ بھی دکھانا چاہ رہا ہے کہ آج کے دور میں تمام تر مروجہ الفاظ اپنی صحیح قدر و قیمت و معنویت کھو بیٹھے ہیں۔ ایک بات اور بھی ہے کہ ہم نے الفاظ کا غلط استعمال اس بے دردی سے کیا ہے کہ ہم الفاظ کا جتنا زیادہ استعمال کر رہے ہیں، سچ تو یہ ہے کہ اتنا ہی کم ایک دوسرے کو سمجھ رہے ہیں اور اسی لیے ایک دوسرے سے اتنے ہی دور ہوتے چلے جا رہے ہیں کہ اب تو مقصد بر آری کے لیے بھی مذہبی اصطلاحات کا استعمال کثرت سے ہونے لگا ہے کیونکہ جو الفاظ عملی سطح پر برتے جاتے تھے وہ اب محض اور صرف بولنے کے لیے رہ گئے ہیں اور قول و فعل کا تضاد اس دور کا طرۂ امتیاز ہے۔ اس کے علاوہ مذہبی باتوں کے پس پردہ سیاست نے صورت حال کو اور بھی پیچیدہ کر دیا ہے کہ مذہبی سیاست یا سیاسی مذہبیت نے، مذہب کے بھی صحیح معنی مسخ کر دیئے ہیں۔ بہر حال یہ نظم یاسیت اور مایوسی کا درس نہیں دیتی جب کہ...... شہریار کی نظم ''نیا امرت'' یاسیت اور مایوسی کا درس دیتی ہے جیسا کہ اس بند سے ظاہر ہوتا ہے۔

دواؤں کی الماریوں سے سجی اک دکان پر\
مریضوں کے انبوہ میں مضمحل سا\
اک انسان کھڑا ہے\
جو ایک نیلی کبڑی سے شیشی کے سینے پہ لکھے ہوئے\
ایک اک حرف کو غور سے پڑھ رہا ہے\
مگر اس پر تو زہر لکھا ہوا ہے\
اس انسان کو کیا مرض ہے\
یہ کیسی دوا ہے

جیسا کہ نظم سے صاف ظاہر ہے یہاں داخلی کرب اور اندرونی اذیت خودکشی کا پیش خیمہ ہے۔ میری رائے میں یہ صورت حال تب ہی ممکن ہے جب داخلی زندگی کا تسلسل مکمل طور پر ٹوٹ جائے اور ساری یادیں غیر حقیقی بن جائیں کہ تب شخصیت اپنے نقطۂ اختتام کو پہنچ

جاتی ہے۔ ایسے لوگ بار بار احساس اور شعور کھوتے جا رہے ہیں اور ہر چند کہ یہ اپنے اختتام پر خود موجود ہوتے ہیں اور وہاں سے ان کا ماضی ان کے ساتھ ہوتا ہے اور ان کی یادیں اپنی ہوتی ہیں اور اگر وہ چاہیں تو انہیں استعمال بھی کر سکتے ہیں کہ یہ باتیں بہر حال معاون ہیں لیکن ایک بار جب خودکشی کا عزم کوئی کر لے تو یوں سمجھئے کہ اسی لمحے اس کا اپنا وجود گویا کہ ختم ہو گیا۔ اور تب زندگی ہو کہ فن...... اس میں تصریح اور قطعیت تو آنے سے رہی۔

اب آیئے عزیز قیسی کی نظم ''رفتگاں'' کی جانب:

کوئی رہزن بنے یا راہ روکے
ہم سفر ہو یا کوئی راستہ دکھائے
اپنا رستہ سب کو تنہا پار لگانا ہے
ہمارا کام سولی پر چڑھانا ہے، سو ہم کرتے رہیں گے
لیکن سولی کا بوجھ تمہیں کو ہے اٹھانا
تم یہاں سو جاؤ
اپنا بوجھ اٹھائے ہم بھی آئیں گے

یہاں بھی ایک عنوان دیکھئے تو شاعر، تنہائی کا شکار ہے۔ المیہ یہ ہے کہ رہبر اور رہزن دونوں ہی ایک جیسے ہیں اور یہی سبب ہے کہ زندگی کا سفر تنہا ہو گیا ہے لیکن یہ تنہا روی اصل بات نہیں کہ اصل بات تو یہ ہے کہ یہ تنہا روی اس وجہ سے وجود میں آئی ہے کہ نئے سیاسی مسائل کی روشنی میں یہ کہنا مشکل ہو گیا ہے کہ کون راہ دکھا رہا ہے اور کون گمراہ کر رہا ہے، کون انسانیت نواز ہے اور کون انسانیت کا دشمن۔ رہی بات سولی کا بوجھ اٹھانے کی تو طوق و سلاسل اور دار و رسن ہی ہر انقلابی تحریک کا پیش خیمہ ہے اور حاصل بھی...... اور یہی ہوتا آیا ہے...... بہر حال! معنوی اعتبار سے نظم قدرے بہتر ہے۔

منیر نیازی کی نظم ''سائے'' بھی ایک خوبصورت نظم ہے۔ اور بطور خاص یہ بند۔

ہر اک سایہ
چلتی ہوا کا پر اسرار جھونکا ہے

جو دور کی بات ہے

دل کو بے چین کر کے چلا جائے گا

ہر کوئی جانتا ہے

ہواؤں کی باتیں کبھی دیر تک رہنے والی نہیں ہیں

کسی کا سحر دائم نہیں ہے

کسی سائے کا نقش گہرا نہیں ہے

نظم تو بہت ہی خوب ہے۔ یہاں منیر نیازی نے ''سائے'' کو آج کے تغیر پذیر حالات کی علامت بنا کر پیش کیا ہے۔ جو بھی تاثر آج کے دور میں وجود میں آتا ہے، وہ دیرپا نہیں ہوتا کہ تاثرات کی حالت اب ایسی ہو گئی ہے جیسے کہ ہوا کا کوئی جھونکا ہو، جو چھو کر گزر جائے یا پھر تمنا کی ایسی بے تابی جو اپنا کام کر کے ہمیشہ کے لیے چلی جائے..... ظاہر ہے اس کی باز آفرینی تقریباً ناممکن ہے کہ نہ تو توقعات ہی دوبارہ ہوتے ہیں اور نہ تاثرات ہی دوبارہ مرتسم ہوتے ہیں۔

ان نظموں کے علاوہ نئی نظموں میں عادل ادیبؔ کی نظم ''شمع ضوفشاں'' بھی ہے، جو غوث الاعظمؒ کی 26 ویں پشت کے چشم و چراغ حضرات مولانا سید طیب اشرف صاحب کی آمد بابرکت کے موقع پر پیش کی گئی ہے۔ اس نظم کا یہ بند بے حد خوبصورت ہے۔

روح کی تسکین کا ساماں

گوہرِ نایاب صوفی

اہلِ دل کا مدعا

صبر و استقلال کا مینارِ نور

تشنگانِ معرفت کی

کیف آور تازگی

بادۂ حُبِ نبی کا

اک چھلکتا میکدہ

ہستیِ بے مثل عارف

صاحب علم و عمل

اخلاق سے آراستہ پیراستہ

بادہ نوش ساغر تقدیس عرفاں

صاحب مست الست

واقف اسرار وحدت

آئینہ در آئینہ

ضوفشاں

اس نظم کے بارے میں ڈاکٹر عنوان چشتی نے لکھا ہے کہ ''اس نظم کی بنیادی خوبی یہی ہے کہ اس میں ترسیلی عناصر کی فراوانی بھی ہے اس کا ایک سبب یہ ہے کہ ایک نعرۂ مستانہ ہے۔ جو دل کی گہرائی سے لب شاعر تک آتا ہے۔ اس میں ایک اہم صوفی شخصیت سے عقیدت کی جو لہر ملتی ہے وہ ارباب دل کو متاثر کرتی ہے۔ میں اس رائے سے متفق ہوں اور اپنی بات کو مستحکم کرنے لیے یہ دو شعر پیش کرتا ہوں کہ:

مست گشتم از دو چشمِ ساقیا پیمانہ نوش
الفراق اے ننگ و ناموس، الوداع اے عقل و ہوش
یارب ایں چشمِ است یا جادوست کز کیفیتش
ہمچوں دریائے محیطیں قطرہ ام آمد بہ جوش

نئے شاعروں کی ان متنوع اور رنگا رنگ تخلیقات کے بعد ایک بہت ہی اہم، بزرگ اور معتبر شاعر کی تخلیق کو محض اور صرف اس لیے آخر میں پیش کر رہا ہوں کہ یہ تخلیق گویا تازہ بہ تازہ اور نو بہ نو کے مصداق ہے کہ اسے منصۂ شہود پر آئے ابھی زیادہ دیر نہیں ہوئی ہے۔ روئے سخن علی سردار جعفری کی جانب ہے اور نظم ہے ''نومبر میرا گہوارہ''، جوان کی سترویں سال گرہ کے موقع پر لکھی گئی ہے۔ اس نظم کا یہ بند ملاحظہ فرمایئے۔

میرا پہلا سبق اقراء ہے تحسینِ قلم جس میں ہے تکریم قلم جس میں
قلم تحریکِ ربانی

قلم تخلیق انسانی
قلم تہذیب روحانی
قلم ہی شاخ طوبیٰ بھی ہے
انگشت حنائی...... بھی میری انگلی نے پہلے خاک کے سینے پہ حرف اولیں لکھا
پھر اس کے بعد تختی پر قلم کا نقش ثانی تھا
قلم گوید کہ من شاہ جہانم
قلم کش را بہ دولت می رسانم
قلم انگشت انسانی کا جلوہ ہے
عروج آدم خاکی کا دلکش استعارہ ہے

یہاں ایک بنیادی اور مرکزی خیال یہ ہے کہ قلم ایک ایسی لازوال دولت ہے اور انمول بھی کہ اس کے آگے ہر شئے ہیچ ہے لیکن یہ مرکزی خیال قرآن پاک کی اس آیت کریمہ "علم الانسان بالقلم" سے ماخوذ ہے۔ قرآن پاک کی اس آیت کریمہ کا مفہوم یہ ہے کہ انسان کو قلم کے ذریعے علم عطا کیا گیا ہے کہ تمام آسمانی صحیفے الفاظ کی شکل میں نازل ہوئے ہیں مگر آدمِ خاکی کے عروج کا راز یہ ہے کہ قلم کے سہارے ہی انسان نے بشریت کے تمام تر تقاضوں کے باوجود علم کے اس بے پناہ سمندر کو الفاظ میں منتقل کر کے ایک ایسے عظیم اور لازوال تحفے کو صفحۂ قرطاس پر منتقل کر دیا جسے اٹھانے کی استطاعت زمینوں اور آسمانوں میں نہ تھی۔ اس سے یہ بات بھی صاف ہو ہی جاتی ہے کہ قلم وہی چوم لینے کے لائق ہے جو سچ لکھے اور درباری شعراء کی شاعری کی راہ پر چل کر، سطوت شاہی کی علامت نہ بن جائے۔ قلم شاعر کے ضمیر کی آواز کا اظہار ہے۔ اگر ایسا نہ ہو سکا تو قلم بک جائے گا اور اگر قلم بک گیا تو آنے والی نسلیں بھی خون ہی روئیں گی ...... مگر لگتا ہے کہ وہی ہوا جس کا ڈر تھا اور فیض کو یہ کہنا ہی پڑا کہ۔

دربار میں اب سطوت شاہی کی علامت
درباں کا عصا ہے کہ مصنف کا قلم ہے

کس عکس سے ہے شہر کی دیوار درخشاں
یہ خونِ شہیداں ہے کہ زرخانۂ جم ہے
حلقہ کیے بیٹھے رہو اک شمع کو یارو
کچھ روشنی باقی تو ہے ہر چند کہ کم ہے

یہاں دو باتیں بے حد اہم ہیں۔ ایک تو یہ کہ برہنہ گفتاری نہیں ہے اور دوسری یہ کہ یہ اشعار اپنے عہد کی دھڑکنوں سے ہم آہنگ ہیں۔ امریکہ کی مشہور مصنفہ اور ناول نگار Wila Cather کا قول ہے کہ:

> جو کچھ صفحہ کتاب پر بالتخصیص مذکور نہ ہو اور ہم اسے محسوس کرتے ہوں اس کے متعلق یہ کہنا درست ہوگا کہ اس کی تخلیق ہوئی کہ وہ ناقابل تشریح موجودگی ہے، اس چیز کی جس کا نام نہیں لیا گیا، وہ ماورائی لہجہ ہے، جسے کانوں نے سنا نہیں مگر بھانپ لیا ہے، اس واقعے، شئے یا فعل کی زبان دراصل بے زبانی ہے اور وہ ایک لطیف قسم کا جوہر ہے، جس کی وجہ سے ناول یا ڈرامے یا شاعری میں رفعت پیدا ہوتی ہے، اس کی قدر و منزلت بڑھ جاتی ہے۔

اب ''دست صبا'' میں فیضؔ کا یہ شعر دیکھیے ۔

وہ بات سارے فسانے میں جس کا ذکر نہ تھا
وہ بات ان کو بہت ناگوار گزری ہے

''زنداں نامہ'' میں بھی اسی قبیل کا ایک شعر موجود ہے ۔

وہ دن کہ کوئی بھی جب وجہ انتظار نہ تھی
ہم ان میں تیرا سوا انتظار کرتے رہے

جب میں نے یہ کہا تھا کہ معیاری غزل اپنے عہد کی دھڑکنوں سے ہم آہنگ ہوگی تو اس کا ظاہری مفہوم تو یہ نکلے گا کہ یہ اپنے عہد میں تازہ بہ تازہ، نو بہ نو محسوس ہوگی لیکن ایک

بات اور بھی قابلِ ذکر ہے کہ وہ اپنے عہد میں اس طرح قید نہیں ہو جاتی کہ آنے والا کل اسے پرانی قرار دے دے، اس لیے کہ معیاری غزلوں میں کلاسیکی رچاؤ بہت ہی اہم ہے۔ نئی غزل کو کلاسیکیت سے اس حد تک وابستہ اور پیوستہ ہونا چاہیے کہ اس کا مستند لب ولہجہ برقرار رہ سکے۔ اس طرح غزلوں کی انفرادیت پر آنچ نہیں آنے پاتی اور پھر اس میں وہ آفاقیت بھی جلوہ گر ہوتی ہے جو اسے دیرپا اور مستقل بنا دیتی ہے کہ اسی مخصوص لب و لہجے کو غزل کا منفرد لب ولہجہ قرار دیا جا سکتا ہے۔

فیضؔ نے ترقی پسندی کے باوجود اس معتبر لب و لہجے کو آخر تک برقرار رکھا ہے یہ اشعار بھی دیکھیے:

نہیں نگاہ میں منزل تو جستجو ہی سہی
نہیں وصال میسر تو آرزو ہی سہی
گر انتظارِ کٹھن ہے تو جب تلک اے دل
کسی کے وعدۂ فردا کی گفتگو ہی سہی
دیارِ غیر میں محرم اگر نہیں کوئی
تو فیضؔ ذکرِ وطن اپنے رو بہ رو ہی سہی

اور بالکل آخر کے اشعار میں بھی صورت حال یہی ہے۔

رفیقِ راہ تھی منزل ہر اک تلاش کے بعد
چھٹا یہ ساتھ تو رہ کی تلاش بھی نہ رہی
ملول تھا دلِ آئینہ ہر خراش کے بعد
جو پاش پاش ہوا اک خراش بھی نہ رہی

اب دو چار باتیں جدید نظموں کی بابت بھی کر لی جائیں۔ جدید نظموں کی تعریف اور تشریح کرتے وقت صرف ہیئتی تجربوں پر زور دے کر اکثر و بیشتر ہیئت پرستی کو جانِ مضمون بنا دیا گیا ہے۔ ظاہر ہے یہ طریقہ کار جدیدیت کی دین ہے کہ جدیدیت کی رو سے فن صرف ہیئت سے ہی عبارت ہے، جب کہ حقیقت یہ ہے کہ اس خارجی پیکر میں الجھا کر نقاد، شاعر کو

گمراہ کر رہا ہے کیونکہ اس طرح نظم کی روح تک رسائی کی تمام راہیں مسدود ہو جائیں گی۔ کچھ لوگ یہ بحث اٹھاتے ہیں کہ یہ آزاد نظم ہے، یہ پابند نظم، یہ نظم معریٰ، یہ آزاد غزل اور یہ نثری نظم۔ غرض یہ کہ بحور اور اوزان کی پابندی اور یہ رہا انحراف، جہاں تمام مروجہ ہیئتوں کو توڑ پھوڑ کر چکنا چور کر دیا گیا ہے۔ پھر دخل در معقولات کرنے والوں کی ایک کثیر جماعت کھڑی ہو جائے گی اور ایسے لوگ اس چور دروازے سے اردو شاعری اور تنقید میں داخل ہو کر ہنگامہ آرائی شروع کر دیں گے جن کی نہ تو کوئی ادبی خدمت ہے، اور نہ اس میں کوئی دلچسپی میں بونوں اور بالشتیوں کے ہجوم کی امامت کرنا نہیں چاہتا۔ میں اچھی طرح جانتا ہوں کہ بھیڑ ہمیشہ بیوقوفوں کی ہوتی ہے اور بھٹکی ہوئی بھیڑ مجھے متاثر نہیں کر سکتی کہ بہر حال یہ یک رخا انداز، ادھورا ہے، ہر اعتبار سے۔ دراصل ہر نظم ایک اکائی ہوتی ہے۔ مواد اور ہیئت کی وحدت اور اکائی اور جس پارہ فن کی تفہیم، مواد کو الگ کر کے کی جائے وہ مشکوک اور مشتبہ ہوگی۔ اس لیے کہ Content میری نظر میں بے حد اہم ہے یعنی What it means یا What the material consists of بے حد اہم ہے کہ فن کا تعلق تاثرات سے ہے، تخلیقی تجربات سے ہے، عصری مسائل کو برتنے کے شعور سے ہے اور ان سب باتوں پر بھی روشنی ڈالنا بے حد ضروری ہے۔ جدید نظموں میں وہی شعراء کامیاب ہیں جن کے یہاں فکر اور نظر کی گہرائی ہے، وسعت ہے، تہہ در تہہ معنویت ہے، بالیدگی اور نمو ہے۔ ظاہر ہے یہاں شاعری کا افق محدود نہیں ہوگا۔ مگر ایسے شعراء کی تعداد بہت ہی کم ہے جن کے پاس کہنے کے لیے واقعی کچھ ہو کہ اکثر شعراء، اور ادباء اپنی ذہنی کم مائیگی اور مستعار لی ہوئی جدیدیت کے زعم باطل کے سبب تقلیدی انداز اختیار کر چکے ہیں اور جدیدیت کی فہرست میں شامل ہونے کے خبط میں خود کو اور جدید نظموں کو برباد کر رہے ہیں۔

فرانسیسی یا انگریزی زبان کی شاعری یا تنقید کو سمجھے بغیر مشعل راہ بنانا بے حد گمراہ کن ہوگا کیونکہ کسی بھی زبان کا تعلق اس ماحول سے گہرا ہوتا ہے جس میں کہ وہ زبان بولی جاتی ہے یا جس میں کہ وہ ادب تخلیق کیا گیا ہے۔ اگر میں اپنی بات کروں تو سچائی یہ ہے کہ انگریزی زبان میں لکھی گئی چیزیں تو خیر دسترس میں آجاتی ہیں لیکن فرانسیسی زبان کی بہت

ساری تخلیقات اور تنقیدی نگارشات مجھ تک ترجمے کی صورت (بہ زبان انگریزی) پہنچتی ہیں ان سے پوری طرح لطف اندوز ہونا دشوار ہو جاتا ہے کہ ویسے بھی تخلیقات کا اچھا ترجمہ بہت مشکل ہے جب کہ تنقید کا مسئلہ ترجمے کے معاملے میں نسبتاً سہل ہے کہ تنقید کا تعلق اصول اور نظریات سے ہے آپ یوں سمجھئے کہ میں پاسکل کے سائنسی قوانین اور تنقیدی نگارشات کو ترجمے کی صورت پڑھ کر سو فیصدی سمجھ لیتا ہوں لیکن فرانسیسی یا کسی دوسری زبان کی شاعری ترجمہ میں صرف نصف رہ جاتی ہے۔ ان دنوں جب جدیدیت کی زوروں پر تھی تو ایک دلچسپ صورت حال یہ تھی کہ ہر افسانہ نگار سارتر اور ہر شاعر میلارمے کی باتیں کرتا تھا، لیکن اس کو کیا کیجئے کہ وہ ان میں سے اکثر و بیشتر شعراء و ادباء کے بارے میں بھی دس منٹ بھی بات کرنے سے قاصر تھا۔ میں جو بات عرصہ دراز سے محسوس کر رہا تھا کم و بیش وہی بات ڈاکٹر سید محمد عقیل نے اس طرح پیش کی ہے:

> جب ابھی جدیدیت کی تحریک زوروں پر تھی تو یہ شرط لگائی گئی کہ جو ادیب یا شاعر فرانسیسی اور جرمن زبانوں سے واقف نہیں وہ شاعر یا ادیب ہو ہی نہیں سکتا۔ چنانچہ ایسی تمام تحریریں مردود قرار پائیں جن میں صحیح یا غلط موقع پر انگریز، فرانسیسی جرمن یا اسپینی ادیبوں کے حوالے نہ ہوں۔ یہ الگ بات ہے کہ حوالے دینے والے ان زبانوں سے واقف تھے یا نہیں۔ نتیجہ یہ ہوا کہ تمام مبتدی جو انگریزی زبان میں ایک جملہ بھی صحیح نہیں لکھ سکتے تھے وہ فرانسیسی اور جرمن کے اس طرح حوالے دینے لگے جیسے ان کو ان تمام زبان پر کامل عبور حاصل ہو۔
>
> (جوش کی انقلابی شاعری کا ایک معمولی مطالعہ: ڈاکٹر سید محمد عقیل، الفاظ، جلد-7، ص 46,45)

میری رائے میں صورت حال 1972ء سے 1978ء تک کی ہے۔ بعد کو صورت حال کچھ بدلی ضرور ہے اور اب تو حالت قدرے بہتر ہے کہ نئے ادباء اور شعراء کا ایک معتد بہ حصہ جادۂ مستقیم پر گامزن ہے۔

ایک اور بات بھی کر لی جائے تو بہتر ہے کہ یہ بات بھی کام ہی کی ہے اور اس کا تعلق مقصدی ادب سے ہے کسی مقرر کردہ نصب العین یا مقصد کو لے کر چلنا یا کسی مخصوص تصور کی پرستش اسی وقت تک درست ہے جب تک انسانیت نوازی برقرار رہ سکے۔ ورنہ پھر زندگی بے دردی سے کچل دی جاتی ہے اور جب زندگی بے دردی سے کچلی جائے گی تو شاعر کی روح بلبلا اٹھے گی، اس کی داخلی اور اندرونی اذیت حد سے سوا ہو جائے گی اور ذہنی تصادمات کی راہ اتنی دشوار ہو جائے گی کہ عجب نہیں کہ یہ تصادمات Neurotic Conflicts بن جائیں کہ انسانیت نوازی ہی توازن اور اعتدال کی راہ پر لے جاتی ہے۔ آج صورت حال یہ ہے کہ سارا معاشرہ شکست و ریخت کے عمل سے گزر رہا ہے، خارجی اور داخلی دونوں ہی سطحوں پر۔ ایسا لگتا ہے کہ نیکی اور بدی کے درمیان کی لکیر غائب ہو گئی ہے یا اگر ہے تو نظر نہیں آتی۔ یہی سبب ہے کہ نئی شاعری سیال ہو گئی ہے اور اسے کسی پل یا لکیر کی مدد سے الگ کرنا مشکل ہے کہ پانی پر لکیر کھینچ کر ہم نے بار بار یہی محسوس کیا ہے کہ پانی دو ٹکڑوں میں تقسیم ہو ہی نہیں سکتا۔ نوبت اب یہاں تک آ چکی ہے کہ خود عاشق اور معشوق میں بھی عشق و وفا، محبت اور نفرت جیسے الفاظ اب بے معنی ہو گئے ہیں۔ یہ الفاظ اب ہمارے جذبات کی صحیح ترجمانی اور عکاسی نہیں کر پاتے اور ممکن ہے کہ ہمیں ایسے الفاظ یا ایسی اصطلاحات وضع کرنی پڑیں جو ہمارے جذبات اور احساسات کی صحیح ترجمانی کر سکیں۔ نئی شاعری کا ایک اہم پہلو یہ بھی ہے کہ یہاں تصورِ عشق بھی بہت سیال ہو گیا ہے کہ بقول ناصرؔ کاظمی ؎

تو کون ہے، تیرا نام کیا ہے
کیا سچ ہے کہ تیرے ہو گئے ہیں ہم

یا ان کا یہ شعر دیکھئے ؎

دھیان کی سیڑھیوں پر پچھلے پہر
کوئی چپکے سے پاؤں دھرتا ہے

میرؔ کی شاعری کا یہ تواتر نئے شاعر کو اچھا لگا ہے۔ سیال تصور کے چند اشعار دیکھئے ؎

آگے آگے کوئی مشعل سی لئے چلتا ہے
ہائے کیا نام تھا اس شخص کا پوچھا بھی نہیں
(شاذ تمکنت)

ٹھہری ہے تو اک چہرے پہ ٹھہری رہی برسوں
بھٹکی ہے تو پھر آنکھ بھٹکتی ہی رہی ہے
(وحید اختر)

نہ جس کا نام ہے کوئی نہ جس کی شکل کوئی
اک ایسی شئے کا ہمیں کیوں ازل سے انتظار ہے
(شہریار)

اب ملے ہو، تو کئی لوگ بچھڑ جائیں گے
انتظار اور کرو اگلے جنم تک میرا
(بشیر بدر)

ہر چند کہ یہ اشعار وفا پرستی کی علامت نہیں مگر اس کا مفہوم یہ بھی نہیں نکلتا کہ یہاں بے وفائی ہے۔ سچ تو یہ ہے کہ آج کے دور کے پیچیدگیاں ایسی ہیں کہ وفاداری کو شعر نہیں بنایا جا سکتا ہے۔ لیکن دیکھنے کی بات یہ ہے کہ یہ پیچیدگیاں بعض عجیب و غریب مجبوریوں کی بناء پر ہیں اور یہ مجبوریاں حقیقی ہیں اور زندگی کا ایک ایسا التباس (Illusion) پیش کرتی ہیں جہاں زندگی ایک الجھے ہوئے دھاگے کی طرح ہے جس کا سرا ملتا ہی نہیں اور کسک، الجھن، عدم اعتمادی، عدم تحفظ اور پیاس کا نام روشن رہ گیا ہے۔ یہ باتیں حقیقی ہیں اور میں حقیقت پسندی کو ترقی پسندی کی بنیاد سمجھتا ہوں کیونکہ میری نظر میں ترقی پسندی کوئی ایسا ڈھلا ڈھلایا مشینی فلسفہ نہیں ہے جہاں صرف کسانوں اور مزدوروں کا مسئلہ زیر بحث ہو کہ ایسے انسانوں کے مسائل بھی ترقی پسندی کے ہی موضوع قرار پائیں گے جنہیں رزق تو حاصل ہے مگر سکون، طمانیت

قلب اور عزت حاصل نہیں ہو پا رہی ہے۔ ترقی پسندی کا اعلیٰ اور ارفع تصور تو بس یہ ہے کہ فن کار زندگی کے بدلتے ہوئے آہنگ یا تجربات کو فن کے تجربات سے اس طرح ہم مزاج و آشنا کر دے کہ وہ کہنا دشوار ہو جائے کہ اس کا یہ تجربہ زندگی کا تجربہ ہے یا فن کا؟ اسی لیے میں یہ تک کہتا ہوں کہ زندگی کا بکھراؤ، زندگی کی بے ترتیبی، الجھن، بے سروسامانی، عدم تحفظ کی صورت حال...... فنکار یہ سب کچھ پیش کرے اور بے خوف و خطر پیش کرے کہ یہ باتیں آج کے دور کی زندگی کا التباس تو پیش کرتی ہی ہیں اور یہ کوئی معمولی بات نہیں۔ مگر اسے انتہا پسند اور کٹر قسم کے سکہ بند ترقی پسند نقاد، ادباء اور شعراء ترقی پسندی سے الگ کر کے دیکھتے ہیں تو یہ ان کی کم نظری ہے۔ چند اور خوبصورت اشعار دیکھئے۔

ہوا کی سخت فصلیں کھڑی ہیں چاروں طرف
نہیں یہاں سے کوئی راستہ نکلنے کا
(ظفر اقبال)

فصیلِ شہر پہ تازہ لہو کے چھینٹے ہیں
حدودِ وقت سے آگے نکل گیا ہے کوئی
(شکیب جلالی)

اپنی طرح سب ہی کو کسی کی تلاش تھی
ہم جس کے بھی قریب رہے دور ہی رہے
دنیا نہ جیت پاؤ تو ہارو نہ آپ کو
تھوڑی بہت تو ذہن میں ناراضگی رہے
(ندا فاضلی)

چراغ بن کے جلے، دل گلاب بن کے کھلے
سکوں کی آس کسے ہے ملے ملے نہ ملے

جنوں کی خیر ہو، ہم کیا، ہمارے دامن کیا
ہزار بار پھٹے ہیں، ہزار بار سلے
(غلام ربانی تاباںؔ)

یہاں لباس کی قیمت ہے آدمی کی نہیں
مجھے گلاس بڑے دے، شراب کم کر دے
(بشیر بدر)

ہے یہ بھی اہل سیاست کا معجزہ تاباںؔ
کسی کو نیند عطا ہو کسی کی خواب ملے
(غلام ربانی تاباںؔ)

یہاں خارجی مسائل، داخلی کیفیت سے، ہم مزاج و آشنا تو ضرور ہیں مگر ہلکا سا منفی رجحان بھی بہرحال ہے اس کے علاوہ بعض ایسے اشعار بھی ہیں، جہاں شاعر سکون اور طمانیت قلب کی آرزو ہی نہیں جستجو بھی کر رہا ہے کہ قدرت کے کارخانے میں سکون محال ہوتا چلا جا رہا ہے اور اسی لیے ایسے اشعار بھی سامنے آ رہے ہیں۔

اک رات ہم ایسے ملیں، جب دھیان میں سائے نہ ہوں
جسموں کی رسم و راہ میں روحوں کے سناٹے نہ ہوں
(ساقی فاروقی)

شاید کوئی چھپا ہوا سایہ نکل پڑے
اجڑے ہوئے بدن میں صدا تو لگائیے
(عادل منصوری)

وقت بے رحم ہے لمحوں کو کچل جائے گا
دن کو روکو کہ مہینوں میں بدل جائے گا
(شاذ تمکنت)

کتنی صدیوں کی قسمتوں کا میں
کوئی سمجھے بساطِ لمحہ کیا
(بشیر بدر)

مگر کم و بیش یہی سب کچھ اس سے زیادہ موثر انداز میں، بہت پہلے ہی خلیل الرحمٰن اعظمی کے یہاں آ چکا ہے۔ یہ اشعار دیکھئے جہاں نشاطِ زیست مغلوب ہے اور کربِ زیست غالب اور یہی لطف ہے۔

یہ مانا سو بھی جائیں تھک کے اب غم کی چٹانوں پر
مگر پھر کیا کریں گے گر یہ پتھر بھی پگھل جائے

دعاؤں سے ملے بھی کچھ تو شاید موت ملتی ہے
یہ وہ جادو نہیں جو زندگی کے سر پہ چل جائے

گر اپنی انتہا پر آئے تو نوری بھی ناری ہو
مگر آگے بڑھے تو خاک کے سانچے میں ڈھل جائے

پہلے دونوں ہی اشعار میں زیست کا کرب، شاعری کا محرک بھی ہے اور محور بھی۔ رہی بات تیسرے شعر کی تو یہ شعر اس فلسفہ پر مبنی ہے کہ فرشتہ کی انتہا یہ ہے کہ ابلیس ہو جائے مگر اس سے بھی آگے بڑھے تو خاک کے سانچے میں ڈھل کر انسان بنے جو نوری بھی ہے اور ناری بھی۔ یہ ایک بہکا ہوا تصور ہے کہ ابلیس تکبر کی سزا پا رہا ہے اور متکبر کا لفظ خدائے بزرگ و برتر کے جملہ اسمائے صفات میں سے ایک ہے اور اسی پر جچتا اور زیب دیتا ہے۔ شاید خلیل الرحمٰن اعظمی کی نظر اس نکتے پر نہ تھی کہ عاجزی اور انکساری، انسان کو انسان بنا دیتی ہے اور عاجزی اور انکساری سے سر بہ سجود ہو کر، مانگنے والوں نے زندگی تو کیا خدائی تک حاصل کر لی ہے۔

ان باتوں سے قطع نظر، یہ شاعری قابلِ اعتناء ضرور ہے لیکن جدید تر غزل کے علم بردار شعراء نے تو شاعری میں منفی رجحانات کو ہی جانِ مضموں بنا ڈالا۔ یہ غیر متوازن شعراء

بے حد انتہا پسند نکلے کہ انہوں نے ایک طرف تو حد سے زیادہ داخلیت پسندی کو شاعری میں جگہ دے دی اور دوسری طرف ہیئت پسندی کی حوصلہ افزائی میں بھی حد سے تجاوز کر گئے۔ نتیجے کی صورت داخلیت پرستی اور ہیئت پرستی پروان چڑھنے لگی۔ بے مہار جدیدیت کے علم برداروں نے اسے اپنے اپنے فرائض منصبی میں شامل کرلیا اور Anti-ghazal کی اصطلاح وضع کرلی جو دراصل ایک خوبصورت بہانہ ہے۔ یہ سچ ہے کہ یہ شاعری صرف Un-popular ہی نہیں بلکہ Anti-popular بھی ہے۔ جس طرح خارجیت پسندی اور غیر رمزیاتی انداز برہنہ گفتاری کی راہوں پر لے جاتا ہے اسی طرح داخلیت پرستی انفعالیت کی طرف لے جاتی ہے۔ دونوں ہی طریقہ کار غلط ہیں کہ غزل کے اشعار اس قسم کی انتہا پسندی کے متحمل نہیں ہو سکتے اور اسی لیے غزل گوئی دشوار ہے کہ تھوڑی سی صلابت کے باوجود غزل میں رمزیت اور ایمائیت جانِ مضمون ہے۔ پھر ایجاز و اختصار غزل کو پرکاری اور سادگی بخشتا ہے جو کہ حسن ہے نہ کہ قبح۔ غزل کو برہنہ گفتاری سے بچاتے ہوئے، خارجی مسائل کو لے کر اس طرح چلنا کہ رمزیت اور ایمائیت برقرار ہے اور پھر خارجی حالات کے سبب جو داخلی تاثرات مرتسم ہو رہے ہیں شعر میں منعکس ہو جائیں بڑا ہی دشوار گزار مرحلہ ہے مگر سچ تو یہ ہے کہ لطف بھی یہی ہے کہ غزل شیشے سے بھی زیادہ نازک ہوتی ہے اور اسی لیے غزل گوئی کارگہ شیشہ گری کے مصداق ہے۔ اب میں دو شعر پیش کرتا ہوں۔ پہلا شعر ان شعراء کے لیے ہے جو برہنہ گفتاری پر مائل ہو جاتے ہیں اور انداز گفتار میں توازن برقرار رکھ پاتے۔ ایسے شعرا کو غالبؔ کے اس شعر پر بہ طور خاص توجہ کرنا چاہیے۔

پیمانہ برآں رند حرام است کہ غالبؔ
در بے خودی اندازۂ گفتار نہ دارند

اور وہ شعراء جو رمزیت اور ایمائیت کے قائل نہیں ہیں انہیں یہ اچھی طرح سمجھ لینا چاہیے کہ۔

برہنہ حرف نہ گفتن کمال گویائیست
حدیث خلوتیاں جز بہ رمز و ایمانیست

اب کچھ اچھے اشعار اور دیکھ لیجئے۔

ترے بدن میں دھڑکنے لگا ہوں دل کی طرح
یہ اور بات کہ اب بھی تجھے سنائی نہ دوں
یہ حوصلہ بھی بڑی بات ہے شکست کے بعد
کہ دوسروں کو تو الزامِ نارسائی نہ دوں
مجھے بھی ڈھونڈ کبھی محوِ آئینہ داری
میں تیرا عکس ہوں لیکن تجھے دکھائی نہ دوں
احمد فراز

شام ہوتی ہے تو اک اجنبی دستک کے سوا
دل سے پہروں کوئی آواز ابھرتی بھی نہیں
کوئی دن کو جدا ہو جاؤ ہم سے
بہت دن سے یہ دل بے آرزو ہے
جدھر اندھیرا ہے تنہائی ہے اداسی ہے
سفر کی ہم نے وہی سمت کیوں مقرر کی
ہر رنگ سے، ہر رخ سے جسے دل میں اتارا
وہ شکل بھی اب خواب فراموش ہوئی ہے
کوئی صورت مجھے دے دو کہ ترستا ہوں میں
میری تعمیر کی مٹی ابھی نم ہے دیکھو

ان اشعار میں کربِ زیست کا جو پہلو ہے وہ دل میں اتر جاتا ہے اور شاعر کے دل کی دھڑکن قاری کے دل کی دھڑکن بن جاتی ہے۔ اور غمِ جاناں اور غمِ دوراں کی سرحدیں ٹوٹنے لگتی ہیں اور وہ بھی اس طرح کہ معنی کی کئی سطحیں ابھرتی ہوئی محسوس ہوتی ہیں۔ بقول سیمابؔ اکبرآبادی۔

کہانی میری روداد جہاں معلوم ہوتی ہے
جو سنتا ہے اسی کی داستاں معلوم ہوتی ہے

میں منفی رجحانات کا قائل نہیں ہوں اس لیے اپنی ذات سے وفاداری اور غیر ذات سے قطعی انکار، انفرادیت پرستی کا جنون، انانیت کا سا انداز، دن کے ہنگاموں میں ذات کو ریزہ ریزہ ہوتے دیکھنا اور رات کی تنہائی میں خود کو مجتمع کرنا، گھٹن، مریضانہ داخلیت پسندی، سادیت کے عناصر وغیرہ مجھے اچھے نہیں لگتے اور یہی سبب ہے کہ ایسے اشعار۔

مجھے عزیز تھا ہر ڈوبتا ہوا منظر
غرض کہ ایک زوال آشکار میں بھی تھا
(ساقی فاروقی)

جان لیوا ہی سہی ہے تو نظارہ دلچسپ
اور کچھ دیر یہ کشتی نہ بھنور سے نکلے
(عدیم ہاشمی)

مجھے گھبرا دیتے ہیں۔ بطور خاص عدیم ہاشمی کا شعر تو سنگ دلی اور سادیت کی طرف لے جاتا ہے۔ ایسی شعر گوئی جہاں لوگوں کی بے بسی، کسمپرسی، بے کسی اور لحہ لحہ موت کے آغوش میں جانے والوں کی بے چارگی سے حظ اٹھایا جاتا ہو، میرے جیسے حساس افراد کے لیے سوہان روح ہے بلکہ روح فرسا۔ اس کے برعکس حیدرآباد سنٹرل جیل میں رہ کر بھی فیض نے محبت کا دامن نہیں چھوڑا اور 28/29 اپریل، 1953ء کو بھی جب درد حد سے سوا ہو چکا تھا ،ایک اجنبی خاتون کے ہاتھوں پھولوں کا تحفہ پا کر مسرور ہوئے اور یہ کہا۔

یہ شعر حافظ شیرازؒ اے صبا کہنا
ملے جو تجھ سے کہیں وہ جیب عنبر دست
خلل پذیر بود ہر بنا کہ می بینی
بجز بنائے محبت کہ خالی از خلل است

(ماہنامہ 'شاعر'، ہمعصر ادب نمبر، ممبئی)

1980 کے بعد افسانہ اور علامت نگاری

جہاں تک ادب میں قدروں کے تعین کی بات ہے تو کیا ادب میں واقعی کوئی ابدی قدر ہے اور اگر ہے تو وہ ابدی قدر کیا ہے؟ ایک تغیر کے سوا، کہ بقول اقبال ثبات ایک تغیر کو ہے زمانے میں۔ اور حافظ نے تو تغیرات کو اپنی شاعری میں نمایاں طور پر یوں پیش کیا ہے کہ ؎

زاں پیشتر کہ عالم فانی شود خراب
ما را بہ جام بادۂ گلگوں خراب کن
بیار بادہ کہ ایام غم نہ خواہد ماند
چناں نہ ماند و چنیں نیز ہم نہ خواہد ماند

میرے خیال میں 1960 کے بعد اردو افسانوں میں جو تبدیلی ہوتی چلی گئی، ان تبدیلیوں میں، مغربی ادب کی تحریکات اور رجحانات اہم رول ادا کرتے ہیں۔ اور یہ بھی درست ہے کہ جیمس جوائس اور ورجینا وولف کے اتباع میں افسانے کو نئی جہت دی گئی۔ ان تغیرات کے نتیجے میں، شعور کی رو اور آرکی ٹائپ کی تکنیک نے حقیقت نگاری کی مروجہ تکنیک کو یکسر نظر انداز کر کے، بے ربط اور بکھری ہوئی کہانیاں زیادہ دی ہیں۔ سماج میں ناوابستگی اور نظریاتی مقصدیت سے انکار کے رجحان نے افسانوں میں Absurdity کو راہ دی اور کہانیوں کی تکنیک میں ہر طرح کے ہیئتی تجربے ہونے لگے۔ کہانیوں کی داخلی گہری ساخت کمزور ہوتی چلی گئی اور ڈائیلاگ، ٹیبل ٹاک، فلیش بیک اور فیڈ آؤٹ جیسی کم حقیقت اور مہمل چیزوں سے افسانے کے تانے بانے بنے جانے لگے اور پھر کہانی پن کے فقدان کا

مسئلہ شروع ہوگیا۔ اینٹی اسٹوری کی شروعات کے علاوہ اور اشاراتی تکنیک نے افسانے کو انشائیہ اور کمپوزیشن بنا کر رکھ دیا۔ یہ مسئلہ اپنی جگہ کہ تجریدی آرٹ کی کیا شکل ہوگی؟ کیسی شکل ہوگی؟ ہوا یہ کہ بہت سے افسانہ نگاروں نے تجرید کو اپنے طور پر سمجھنے کی کوشش کی اور یہ غلط نتیجہ اخذ کرلیا کہ اس میں کہانی اور واقعات کی کوئی ضرورت نہیں۔۔۔۔۔اور اس طرح فکر جمیل، خواب پریشاں بن کر ہمارے سامنے ہے۔

جب سے اردو میں علامتی افسانے لکھنے کا سلسلہ شروع ہوا اور افسانوں کے ناقدوں نے اسے خوب خوب ہوا دی، تب سے علامت نگاری کا سراغ لگاتے ہوئے یہ ناقدین، منٹو، کرشن چندر اور مرزا ادیب کے علامتی افسانوں سے نئے افسانوی ادب کو وابستہ کرنے لگے اور 'پھندنے' (منٹو) غالیچہ (کرشن چندر) اور درون تیرگی (مرزا ادیب) کو معیار قرار دے کر تعین قدر پر بضد ہوگئے۔ جب کہ حقیقت یہی ہے کہ منٹو، کرشن چندر اور مرزا ادیب علامت نگار نہیں حقیقت نگار تھے۔ ایک یا دو علامتی یا استعاراتی افسانے لکھ دینے سے کوئی علامت نگار نہیں بن جاتا۔ 'پھندنے'۔۔۔ بقول محمد حسن عسکری، لفظوں کا کھیل ہے اور منٹو کے کمزور افسانوں میں یہ بھی ہے۔ 'غالیچہ' علامتی تو ہے مگر کرشن چندر کے یہاں جو رومانیت ہے اور اسی کے ساتھ ساتھ جو حقیقت نگاری اور منظر نگاری ہے ان سب کو شامل کرلیں تو یہ بھی علامتی ہے کہ نہیں؟ لیکن مجھے اسے علامتی افسانہ بھی کہنے میں تامل نہیں مگر مرزا ادیب کے 'درون تیرگی' کو زیادہ استعاراتی ہی کہنا مناسب ہے۔ طوالت کے خوف سے میں تفصیل میں نہیں جا سکتا لیکن یہ عرض کردوں کہ علامت معنی کا استحصال نہیں کرتی بلکہ معنی کو وسعت بخشتی ہے یا ارتفاعی صورت دکھاتی ہے۔

دراصل نئی اردو کہانیوں میں جو واضح تبدیلی آئی ہے وہ انوکھے پن کی تلاش بھی ہے اور بیان کی سادگی اور تہہ داری کے باوجود قدر اظہار میں انوکھا پن برقرار رکھنے کی خواہش بھی۔ لیکن انوکھے پن کی خواہش محض ایک تجربہ بن کر رہ جائے، ایسا بھی نہیں۔ اس لیے 1970 سے قبل جو Fossilised جدیدیت تھی وہ رفتہ رفتہ اپنی قوت گنوا بیٹھی اور 1970 سے 1980 کے عرصے میں اور اس کے بعد بھی مجرد جدیدیت سے انحراف کے طور پر کئی کہانیاں

سامنے آئیں۔ یہاں تک کہ پاکستان میں بھی انور سجاد نے 'کونپل' لکھ کر ملکی، سماجی اور سیاسی حالات اور پھر اس کے ردِ عمل کے طور پر احتجاج کی آواز بلند کی۔ ہاں! یہاں یہ تو ہے کہ انداز بیان استعاراتی ہے۔ لیکن منظر نگاری کے باوجود، اس کہانی میں احتجاج اور اس کے سبب اذیت ناک سزاؤں کا ایک خاص استعاراتی نظام بھی ہے۔ پاکستانی افسانوں میں، یہ آواز، احتجاج کی آواز ہے، جسے دبانے کے لیے ڈاکٹر، نوکر، سیاہ پوش اور انچارج وغیرہ اذیتیں دے رہے ہیں۔ وہ گولیوں اور انگاروں سے زبان کو داغ دیتے ہیں اور اپنے تئیں یہ سمجھتے ہیں کہ اب یہ گونگا ہو گیا اور اس طرح احتجاج کی آواز ہمیشہ کے لیے دب گئی، مگر جلی ہوئی لکنت بھری زبان کی جگہ لینے کے لیے ننھی منی کونپل ابھرنے لگتی ہے، تو نئی شخصیت یا احتجاج کی یہ نئی آواز، اسے اپنے دامن میں محفوظ کر لیتی ہے۔

میرے خیال میں، جدید علامتی افسانہ، ترقی پسند افسانے سے صرف اسلوب کے اعتبار سے مختلف نہیں بلکہ موضوع، نقطۂ نظر اور ٹریٹمنٹ کے اعتبار سے بھی مختلف ہے۔ یہاں اصلی بات شاید یہ ہے کہ انسان، ایک بار یا کئی بار ناکام ہونے کے بعد بھی تگ و دو سے باز نہ آئے اور سست قدم نہ ہو بلکہ زندگی میں تیز قدم ہی رہے۔ ناکامیوں کی راکھ میں جھلس نہ جائے بلکہ اس راکھ کو تعمیر میں لگا دے۔ اگر کوئی ادیب تعمیر خودی کا ادا شناس نہیں تو وہ راکھ سے آگ نکالنے کا فن نہیں جان سکتا۔

خود آگہی کو آبلہ دستی گواہ ہے
اس راکھ کو کریدنا آسان بہت نہ تھا

میں 1980 کے حوالے سے پہلے تو، ان افسانوں کو دکھانا چاہوں گا، جنہیں، علامتی افسانوں میں غیر معمولی اہمیت حاصل ہوئی ہے۔ جیسے کہ: 'دوسرے آدمی کا ڈرائنگ روم' (سریندر پرکاش)۔ یہاں افسانہ نگار کہنا یہ چاہ رہا ہے کہ ہم اپنی زندگی کو اپنی زندگی سمجھ کر نہیں جی رہے ہیں۔ ہم مجبور ہو گئے ہیں۔ ہمیں اپنی زندگی اپنی نہیں لگتی۔ اپنے ہی ڈرائنگ روم میں بیٹھے ہیں اور یہ سمجھ رہے ہیں کہ یہ دوسرے آدمی کا ڈرائنگ روم ہے۔ مگر افسانہ نگار کا یہ قول، افسانے میں نہیں اور یہ کہانی ہیئت پسندی، داستانوی فضا، اور تجریدیت کی نذر

ہوگئی۔ اسے یوں دیکھیں کہ شام ہوتے ہی مکاں میں داخل ہونا، اداسی کی علامت ہے۔ ڈرائنگ روم کی سجاوٹ، مادی آسائش اور آرام طلبی کی علامت ہے۔ آتش دان میں راکھ کا بجھ جانا، قدروں کے زوال اور لایقینیت کی علامت ہے۔ گلدان کو چھو لینے سے خنکی کا احساس، سرد مہری کی علامت ہے۔ عورت، مرد اور بچی کی تصویر خوش گوار گھریلو زندگی کی علامت ہے۔ برآمدے میں لاٹھی کے سہارے باقاعدگی سے آنے جانے والا آدمی، وقت کی علامت ہے جو کبھی گرفت میں نہیں آتا۔ سرخ زبان والا سانپ، جنس کی علامت ہے اور اس کے بعد سانپ کا تیزی سے بیڈ روم میں چلا جانا اور عورت کا انگڑائی لینا، جنسی لذتیت کی علامت ہے۔ کانسے میں ڈھلے ہوئے انسان کا اطمینان سے تمباکو پینا، زندہ رہنے کی علامت ہے۔ اب اگر اس ڈرائنگ روم کو جدید معاشرے کی علامت بنالیا جائے تو یہ پوری کی پوری کہانی علاحدگی (Alienation) کے احساس سے متاثر ہوکر لکھی گئی ہے لیکن آخر میں یہ کہہ کر کہ، اگر کوئی کمزور نحیف بے سہارا کشتی، ساحل سے آ لگے، تو سمجھ جانا کہ وہ میں ہوں، یہاں شاید یہ امید ظاہر کی گئی ہے کہ مستقبل میں جدید معاشرے کو کھوئی ہوئی اپنائیت مل جائے۔ میرے خیال میں یہ پوری کی پوری کہانی علامتوں کے جنگل میں کھوگئی ہے اور بقدر پیمانۂ تخیل مختلف تشریحیں لکھی جاسکتی ہیں۔ سوال یہ ہے کہ افسانہ نگار جو کہنا چاہ رہا ہے، وہ بات تو سارے افسانے میں مذکور ہی نہیں۔ وہ بات یا تو فی البطن رہ گئی یا پھر ترسیل کی ناکامی کا المیہ ہوگیا۔ بہر حال! میں غلط یا صحیح ترسیل یا ابلاغ کا قائل ہوں۔ اس لیے اسے ایک مبہم علامتی افسانہ تو کہہ سکتا ہوں لیکن کامیاب نہیں کہہ سکتا۔ مزید برآں یہ بھی کہ یہاں نظریۂ زندگی کی جستجو کی ضرورت بھی ہے۔ یعنی یہ کہ افسانہ نگار کا نظریۂ زندگی کیا ہے؟

اور 1980 کے حوالے سے 'بجوکا' کو زیادہ شہرت حاصل ہوئی۔ لیکن وہاں بھی تضادات سے انکار ممکن نہیں۔ 'بجوکا' میں تجریدی اور استعاراتی نظام ہے کہ نہیں؟ کیا سریندر پرکاش نے نئی فہم کو علامت بنا کر پریم چند کے تخلیق کردہ کردار، ہوری کی از سر نو دریافت کی ہے؟ اسے یوں دیکھیں کہ بجوکا کے بے جان ڈھانچے میں زندگی کا کلبلانا، پھر اس کے بے جان وجود کا زندہ ہوجانا اور اس میں سے درانتی کا نکل آنا اور اپنے حصے کی چوتھائی فصل کاٹنا،

اصل میں استحصال کی بدلی ہوئی شکل کی علامت ہے۔ اب مسئلہ یہ ہے کہ یہ ترقی پسندانہ فکر ہے کہ نہیں؟ بادی النظر میں اسے آپ ترقی پسند افسانوی روایت میں شامل کر سکتے ہیں اور 'گفتگو' کے ترقی پسند ادب نمبر کی جلد اول میں افسانوں کے انتخاب میں اسے جگہ تو ملی ہے مگر میری رائے میں یہ افسانہ ترقی پسندی یا مارکسزم کی مخالفت میں لکھا گیا ہے اسے یوں سمجھیں کہ اگر آپ اپنے کھیت، دوست اور کلچر وغیرہ کی حفاظت خود نہیں کر سکتے تو وہ جو بھی محافظ ہوگا، خواہ وہ بجوکا کی طرح بے جان ہی کیوں نہ ہو، زندگی اور طاقت حاصل کر لے گا اور آپ کا استحصال کرے گا اور اس کے وجود میں سے درانتی نکل آئے گی اور وہ سارا کھیت صاف کر کے ایک بے آب و گیاہ زمین پر آپ کو پھینک کر دانے دانے کے لیے ترسا دے گا اور 'مہالکشمی کا پل' کسی بھی طرح دونوں طرف کے لوگوں کو ملا کر ایک پیچیدہ صورت حال کو جنم دینے میں کام یاب ہو جائے گا جسے وہ پل کے اس طرف کا آدمی سمجھ کر اپنا معتبر رہبر اور رہنما بنائے ہوئے تھے۔ وہ بھی مہالکشمی کے پل کے اس طرف کا آدمی نکلا۔ اسٹالن کی ہڈیوں کو کریملن (Kremlin) سے نکال کر پھینکنا اس کی بہترین مثال ہے، لیکن یہ بات اس وقت سمجھ میں آئی جب وہ منوں مٹی کے نیچے دفن تھا۔

مگر اس مختصر سے تجزیے میں تمام علامتی کہانیاں نہیں آجاتی ہیں۔ اس لیے کہ اور بھی نام ایسے ہیں جنھوں نے 1980 اور اس کے بعد کی کہانیوں کو نئی جہت دی ہے اور ایسے ہی ایک نمائندہ رجحان کی مثال کے طور پر جوگندر پال کا نام ابھر کر سامنے آتا ہے۔ یہاں ایک نئی تکنیک یہ ہے کہ کہانی اپنی ابتدا میں ہی مکمل ہو جاتی ہے اور دوسری طرح سے دیکھیے تو ایسا لگتا ہے کہ جیسے جیسے کہانی آگے بڑھتی ہے ویسے ویسے پالؔ کی گرفت تلازمۂ خیال پر مضبوط ہونے لگی ہے۔ پھر اس طرح پالؔ کے افسانے کی ابتدا وسیع ہونے لگتی ہے۔ لیکن اچانک کہانی کا فریم ٹوٹ جاتا ہے اور اس ٹوٹے ہوئے فریم سے کہانی باہر نکلتی ہے مگر ان تمام باتوں کے باوجود، پالؔ کے یہاں ایک خاص انداز بیان بہر حال ہے جو شروع سے آخر تک جاری و ساری رہتا ہے۔ اس نئے اور تیکھے ٹریٹمنٹ نے نئی کہانیوں کو ایک بڑی تبدیلی سے روشناس کرایا۔ 'چہار درویش'، 'ہرامبے'، 'باہر کے بھیتر'، 'رامائن'، 'عمود'، 'بے محاورہ'،

'دور رسائی'، 'بازیافت'، 'پکھوا' اور 'آمد و رفت' وغیرہ جیسی کہانیاں یہ ثابت کر دیتی ہیں کہ پال کا فن، متنوع اور رنگارنگ ہے۔ 'رسائی' اور 'بازیافت' میں افسانہ نگار بہت حد تک دھرتی سے جڑا ہوا ہے۔ کرداروں کے توسط سے خود تک اور پھر اپنی ذات سے کرداروں تک پہنچنے کی کوشش انہیں منفرد بناتی ہے، لیکن اسی چکر میں اکثر و بیشتر کرداروں نے اپنی پہچان ہی گنوا دی ایک مسئلہ تو یہ ہے کہ جوگندر پال کے یہاں کہانیوں میں فلسفیانہ انداز بیان بہت ہوتا ہے اسی لیے ان کے تخلیق کردہ کردار، فلسفے کی گتھیوں میں الجھے ہوئے ہوتے ہیں اور یہ کردار عملی سطح پر واقعی صفر ہیں مگر مکالماتی سطح پر فلسفہ بہت بگھارتے ہیں، لیکن ان کی بیشتر کہانیاں اسی معیار پر قائم ہیں۔ مثال کے طور پر یہ اقتباس دیکھئے:

دماغ پر زور ڈال کر یاد کرو دوستو، ہم یہاں کب آئے؟
نہیں دماغ پر زور مت ڈالو، ورنہ ٹوٹ جائے گا
ہاں! ہمیں اس سے کیا، یہاں ہیں تو ظاہر ہے یہاں آئے ہوں گے
لیکن کیا تمہیں یقین ہے کہ آئے ہم ہی تھے؟
کیوں کہ ہم نے ڈوبنے سے بچنے کا سامان کر لیا، ورنہ ہم بھی کوچ کر گئے ہوتے۔

(چہار درویش، جوگندر پال)

یہاں دونوں ہی کردار فلسفے کی زبان میں محو تکلم ہیں۔ یہ علامتی انداز بیان ہو کہ فلسفیانہ طرز بیان ہو۔ بہر حال! کہانی تو قابل غور ہے۔ بہ ایں ہمہ، جوگندر پال کا مطالعہ وسیع اور عمیق ہے اور مشاہدہ گہرا ہے۔ 'بازیچۂ اطفال' ان کا خوبصورت افسانہ ہے اور بسا اوقات ان کی علامتیں کہانی میں اس طرح پیوست ہو جاتی ہیں کہ ان کی وضاحت میں کچھ خاص دشواری نہیں ہوتی اور یہ پہلو یکسر نظر انداز نہیں کیا جا سکتا۔

جوگندر پال کے علاوہ دو ایسے نام ہیں جو کم و بیش، جوگندر پال کی عہد کے ہی کہے جا سکتے ہیں، یعنی رام لعل اور انور عظیم کے نام جوگندر پال کے معاصرین میں شامل کیے جا سکتے ہیں۔ 1980 اور اس کے بعد کے اہم افسانوں میں رام لعل کے افسانے بھی شامل ہیں۔ رام

لعل نے نسبتاً زیادہ لکھا ہے مگر 'چاپ'، 'ننھا خدا'، 'ایک حیرت زدہ لڑکا' اور 'اکھڑے ہوئے لوگ' کے کسی بھی کردار پر کوئی خاص توجہ نہیں دی ہے۔ نتیجہ یہ ہوا کہ ان کے تخلیق کردہ کردار، اکثر ان واقعات میں رو میں بہہ گئے، جن میں انہیں ابھرنا تھا۔ اصل بات یہ ہوگی کہ واقعہ خود کردار بن گیا اور کردار ایک ضمنی اور اضافی حیثیت کا ہو کر رہ گیا۔

بایں ہمہ 'اکھڑے ہوئے لوگ' ان کی کامیاب کہانی ہے اور نئی افسانہ نگاری میں ایسی مثالیں نایاب نہیں تو کمیاب ضرور ہیں۔ 1980 اور اس سے متصل افسانوں میں یہ کامیاب تجربے قابل ستائش ہیں۔

انور عظیم نے نسبتاً کم لکھا ہے اور انہیں عموماً نظر انداز ہی کیا گیا ہے۔ حالانکہ ان کے یہاں پلاٹ اور اس پلاٹ کا فکر سے رچا ہوا انداز ملتا ہے۔ وہ ایک افسانہ نگار ہی نہیں، ایک خاص طرز احساس کا معتبر نام بھی ہے اور اپنے طرز احساس کو قوی تر انداز میں پیش کرنے کی روش انہیں دوسروں سے ممتاز کر دیتی ہے۔ ان کے افسانوں میں چھوٹے چھوٹے جملے اور فقرے ہوتے ہیں مگر ان کو جوڑ جوڑ کر وہ چھوٹی سی مکمل اور رنگین تصویر بنا لیتے ہیں۔ 'قصہ ایک رات کا'، 'لڑھکتی چٹان' اور 'ٹھنڈی سرنگ' جیسی تجریدی کہانیوں سے الگ ہٹ کر دیکھیں تو 'درد کا کوئی ساحل نہیں'، 'اونگھتی ڈیوڑھی'، 'جاگتے کھیت' اور 'پھر ساتِ منزلہ بھوت' جیسی کہانیاں انور عظیم کی پہچان کے لیے پیش کی جا سکتی ہیں۔

1980 کے افسانوں کے حوالے سے بلراج مین را کی افسانہ نگاری پر توجہ مبذول فرمائیں۔ مین را نے یوں تو بہت سے افسانے لکھے ہیں اور ان کے یہاں تخلیقی اپج بھی بہت ہے۔ بیانیہ انداز میں مہارت بھی انہیں حاصل ہے مگر کسی ایک منظر کو لے کر چلنا اور صرف اسی کی منظر نگاری کرنا اور کرتے چلے جانا اور پھر شاعرانہ انداز بیان اختیار کر کے افسانوں کو حدود سے تجاوز کر دینا، ان کے فن کے لیے بھی مضر ہے اور ان کی شخصیت کے لیے بھی۔ ایک مشکل اور بھی ہے کہ افسانوں میں تکنیکی اعتبار سے ایسے تجربے (Experiments) کرتے چلے جانا، جن سے افسانے اپنی نثری خصوصیات سے مبرّیٰ ہو جائیں، کسی خوش امکان صورت حال کو جنم نہیں دیتا۔ بہر حال! 'ماچس' ان کی ایک بہت ہی اچھی کہانی ہے اور ان کی صحیح پہچان بھی 'ماچس' سے ہی ہوتی ہے۔ لیکن انہوں نے "آخری

کمپوزیشن' میں صرف تکنیکی تجربے کیے ہیں۔ مین را نے جسطرح 'ماچس' کو زندگی کی معنویت کی علامت بنا کر پیش کیا تھا یا پھر جس طرح 'ریپ' میں ایک سڑک 'دی مال' کو علامت بنا کر ایک مجسم کردار بنا دیا تھا، وہی علامتی انداز اور تجریدی انداز، وہی جھنجلاہٹ اور وہی منفی رجحان میں تخلیقی اظہار کی صداقت کا احساس ہوتا تو پھر وہ نئے افسانوں میں فنی صداقتوں کے اظہار کی علامت ہوتے مگر ایسا نہ ہوسکا اور کمپوزیشن بازی کے چکر میں وہ نئی کہانیوں کے زوال پذیر رجحان کی علامت بن گئے۔

عابد سہیل نے 1980 کے افسانوی ادب میں کئی اچھی کہانیوں کا اضافہ ضرور کیا ہے۔ ان کی کہانیاں تاثر کے وحدت سے انکار کی مثالیں ہیں اور ان کے انداز بیان میں شگفتگی بھی ہے۔ جگہ جگہ دکھتی رگوں کو چھو لینے کی عادت انہیں اپنے معاصرین سے ممتاز کر دیتی ہے۔ 'سب سے چھوٹا غم' کی اکثر کہانیاں خوبصورت ہیں اور کم وبیش یہی بات ان کی مشہور کہانی 'سوا نیزے پر سورج' میں بھی ہے کہ وہاں بھی سماج کی دکھتی رگ پر ہی انگلی رکھی گئی ہے۔

اقبال مجید ایک حساس اور زیرک افسانہ نگار ہیں۔ وہ پروپگنڈے سے گریز کرتے ہیں۔ اقبال مجید لفاظی اور فلسفیانہ انداز بیان سے پاک وصاف زبان استعمال کرتے ہیں یہ ان کا نمایاں وصف ہے۔ یہ اور بات کہ ان کے افسانوں میں تبدیلیاں بہت ہی سست رفتار سے وجود میں آتی ہیں۔ 1980 کے آس پاس، ان کی کئی اہم کہانیاں سامنے نظر آتی ہیں۔ 'ٹیلی ویژن' اور 'بوڑھا نظام' میں کہانی کی فضا اور اس کا پس منظر ان کی بعض دوسری کہانیوں مثلاً 'مفاہمت'، 'دو بھیگے ہوئے لوگ' اور 'پوشاک' سے مختلف ضرور ہیں۔

اقبال مجید کی ایک صفت یہ بھی ہے کہ وہ موضوع پر واقعی توجہ دیتے ہیں۔ وہ جس موضوع کو بھی لیں گے، اس پر ان کی گرفت سخت ہوتی جائے گی اور وہ جو بھی کردار لے لیں گے، وہ کردار اسی موضوع سے پیدا ہوگا اور اسی موضوع کی بانہوں میں پلے گا اور بڑھے گا۔ یعنی یہ کہ ان کے تخلیق کردہ کردار، موضوع کے زائیدہ اور پروردہ ہوتے ہیں۔ 'دو بھیگے ہوئے لوگ' کے بعد 'مفاہمت' نئی شہری زندگی کے مسائل اور معاملات پر لکھی گئی ایک اچھی کہانی

ہے۔'پوشاک' ایسے دور کی کہانی تھی جب ملک میں بہت زیادہ سختی اور زیادتی کی جارہی تھی۔ ایسے نازک اور سنگین دور میں اقبال مجید نے اینڈرسن کے بادشاہ کو علامت بنا کر، ایک خوبصورت اور تیکھا ٹریٹمنٹ دے کر 'پوشاک' جیسی کہانی لکھی اور اس طرح ضمیر کی آواز کہانی میں شامل ہو کر علامت نگاری سے حقیقت نگاری تک سنائی دینے لگی۔

اقبال متین کے افسانوں کی چمک دمک فکر سے ہے۔ 'نچا ہوا البم'، 'گریویارڈ'، 'پرچھائیاں' اور 'تارتار' میں موضوع ہے، طرز اظہار ہے اور توازن و اعتدال ہے، نرمی ہے، زندگی کا سنبھلا ہوا رویہ ہے اور 1980 کے عہد کے افسانوی ادب میں اضافہ ہے۔ 'آگہی کے ویرانے' نئے ہندوستان کے ان لوگوں کی کہانی ہے جو اپنی راہ نہیں جانتے۔ 'مزبلہ' میں کرداروں کی نزدیکیاں جدائی کے غم کو دور نہیں کر سکتی ہیں اور یہی نازک سی بات اس کہانی کی جان ہے۔

رتن سنگھ، ان اہم افسانہ نگاروں میں ہیں جو واقعی غریبوں کے ہمدرد ہیں اور ملک کے بٹوارے کے اعلیٰ انسانی قدروں کی بنیاد پر مخالف بھی کہے جاسکتے ہیں۔ مہدی جعفر تو یہاں تک کہتے ہیں کہ رتن سنگھ کے یہاں بڑی تخلیقی صلاحیت اور تجربوں کا پورا رجحان ہے۔

'پنجرے کا آدمی' کے علاوہ رتن سنگھ نے 1980 کے بعد بھی کچھ علامتی کہانیاں، نئی تکنیک پر لکھی ہیں۔ 'سوکھی ٹہنیوں میں اٹکا سورج' اور 'پہلا قدم' اس کی بہترین مثالیں ہیں۔

1980 سے متصل اہم ناموں میں انور قمر کا نام بھی شامل ہے۔ 'چوراہے پر ننگا آدمی' کو ہی لیجیے۔ یہاں انور قمر نے لاسمتیت کے المیے کو تجریدیت سے نکال کر، علامتیت تک پہنچا دیا ہے اور اس سے جو بات پیدا کی گئی ہے وہ بہر حال یہی ہے کہ ہم لاسمتیت کے شکار ہیں اور ایک بھٹکی ہوئی بھیڑ ہے، جسے نہ تو منزل کا پتہ ہے اور نہ تو راستے کا علم، سوچتے ہوئے، یوں ہی چلتے جانا، آج کا بڑا المیہ ہے۔

کیا جانئے منزل ہے کہاں، جاتے ہیں کس سمت۔ بھٹکی ہوئی اس بھیڑ میں سب سوچ رہے ہیں۔ مستقر کی تلاش اور ذات کے تعین کو پیش کرنے کا افسانوی اسلوب ان کی پہچان

ہے۔ اس کے علاوہ 'ہاتھیوں کی قطار'، 'قیدی' اور 'کیلاش پربت' وغیرہ سے ان کا فن نمو پاتا ہے اور وہ 1980 کی دہائیوں میں ابھرنے والے ایک اہم افسانہ نگار کی حیثیت سے پیش کیے جاسکتے ہیں۔

سلام بن رزاق نے ہیئتی تجربوں کے باوجود بے مہار جدیدیت کے اتباع سے انکار بھی کیا ہے کہانی پن کو برقرار رکھا ہے یعنی کہانیوں کے اخراج کا مسئلہ، سلام بن رزاق کے یہاں ہے ہی نہیں۔ اسی لیے وہ اپنے معاصرین میں نمایاں مقام حاصل کرنے میں کامیاب ہیں۔ مثال کے طور پر 'ننگی دوپہر کا سپاہی' میں نئے تجربوں کے باوجود کہانی پن کی خصوصیت برقرار ہے اور اعلیٰ انسانی قدروں کی نفی کا ذکر اس لرزہ خیز انداز سے ہوا ہے کہ دل پگھل جاتا ہے۔ 'زنجیر ہلانے والے' اور 'کالے ناگ کے پجاری' میں بھی یہی کیفیت برقرار ہے۔

انسانی اقدار کی تذلیل اور انسانیت کی پکار سے وابستہ علامتی کہانیوں میں 'سراب زدہ'، 'اقدار' اور 'کالے ناگ کے پجاری' اہم ہیں۔

سلام بن رزاق کی ایک اور علامتی کہانی 'صلیب' ہے جس میں بظاہر ایک معمولی سی بات ہے یعنی ریل کا سفر اور ریل کے سفر میں جگہ لینے کے لیے جنگ۔ لیکن اس پروسیس میں انسانیت اور شرافت کا خون اور ایک دوسرے پر زور زبردستی کی فضا۔ جس کو بہت خوبصورتی سے سلام بن رزاق نے ابھارا ہے۔ اب اگر اس ریل کے سفر کو نئے معاشرے کا سفر سمجھ لیں تو علامت وسیع تر ہو جاتی ہے کہ علامت معنی کو پھیلاتی ہے، بڑھاتی ہے اور وسیع تر بناتی ہے مگر معنی کا استحصال نہیں کرتی۔

تاثرات کی بازآفرینی اور معمولی باتوں میں کہانی پن پیدا کر کے، اسے کہانی کا فارم دینا، سلام بن رزاق کی مہارت ہے۔ یہ اور بات کہ کسی اور کے تاثر کو اپنے اوپر مکمل طور پر طاری کر لینا ممکن نہیں۔ مگر سلام بن رزاق کے پیدا کردہ تاثرات، قاری کے قلب پر مرتسم ہو جاتے ہیں جو بڑی بات ہے۔

علامت نگاروں کا عقیدہ ہے کہ باطنی حقیقت ابدی کو کوئی نام نہیں دیا جا سکتا بلکہ اس کی طرف صرف اشارہ کیا جا سکتا ہے۔ چنانچہ میلارمے کہتا ہے کہ حقیقت کو، کوئی نام دینا، اسے برباد کرنے کے مترادف ہے جب کہ اس کی طرف اشارہ کرنا تخلیق کرنے کا عمل ہے۔

ان لوگوں کے نزدیک اظہار میں شدت اور پیچیدگی پیدا کرنے کے لیے نحوی ساخت میں ایجاز سے کام لینا ہوتا ہے اور کسی ایک خاص استعارے کے اطراف چھوٹی چھوٹی تمثالوں کو جمع کرنا پڑتا ہے اور یہ عمل اس وقت تک جاری رہتا ہے جب تک ایک حسی تاثر، دوسرے میں تبدیل نہ ہو جائے اور پھر یہ دونوں تاثرات مل کر ابتدائی اور اصلی تاثر کی علامتیں بن جائیں۔ ہمارے لیے یہ سارا عمل کرتب جیسا ہے یا پھر یہ صرف ایک تکنیک ہے۔ ہمیں حیرت ہے کہ باطنیت کے مدعی، اس خارجی عمل کے اس قدر دلدادہ کیسے ہو گئے؟ ہم اب تک تو یہی سمجھتے آئے تھے کہ ہر موضوع یا احساس اپنے موثر اظہار کے لیے شاعر یا افسانہ نگار کو مناسب الفاظ خود سجھاتا ہے اور نہ صرف مناسب الفاظ خود سجھاتا ہے بلکہ مناسب ہیئت کا اظہار بھی موضوع و احساس کی مطابقت ہی میں پیدا ہوتا ہے۔ یہ عمل، خارج اور باطن کا حسین امتزاج بن جاتا ہے۔ اس عمل میں شاعر یا افسانہ نگار اپنی موضوعیت کو اثر انگیز معروضیت میں تبدیل کر دیتا ہے، جس کے نتیجے میں آپ بیتی جگ بیتی کی شکل اختیار کر لیتی ہے۔ جگ بیتی کی شکل اختیار کر لینے سے فن میں آفاقیت پیدا ہوتی ہے۔ اب تک کے تمام بڑے ادب کے وجود میں آنے کی پوری کہانی بھی شاید یہی ہے۔

علامت نگار، جب شدت اور پیچیدگی پیدا کرنے کے لیے نحوی ساخت میں ایجاز پیدا کرنے کی کوشش کرتے ہیں تو ان کی یہ کوشش اکثر و بیشتر ابہام و لایعنیت کا ایک دفتر بن جاتی ہے۔ اس ابہام کا سب سے بڑا سبب یہ ہوتا ہے کہ علامت نگار خیال پرور اور خیال انگیز، استعارے کے بجائے پردۂ خفا میں رہنے والی یکسر باطنی علامتوں کو استعمال کرتا ہے اور جب اس پر چیستان یا معمہ سازی کا الزام لگتا ہے تو وہ کہتا ہے کہ مجھے پورا پورا اطمینان ہے کہ میرا فن کم نظروں کے لیے معمہ اور صاحبان نظر کے لیے حسین نغمہ ہے اور شاید صاحبان نظر سے اس کی مراد صرف اس کی ذات ہی ہوتی ہے۔

حالانکہ ایک بات اور بھی ہے کہ علامت نگاروں نے ادیبوں اور شاعروں کو مروجہ اور روایتی موضوعات سے ہٹا کر تکنیک اور موسیقی کی طرف ان کی توجہ مبذول کرنے کی کوشش کی۔ گویا انہوں نے عام زندگی اور معاشرتی صورت حال سے بے تعلق بنا کر

شاعروں اور ادیبوں کو ان کی ذات کے خول میں بند کرنے کی کوشش کی۔ اس نئی تکنیک اور موسیقیت پر ضرورت سے زیادہ توجہ کا سلسلہ ایڈگر ایلن پو سے فرانس میں بودلیئر اور پھر میلارمے تک گیا۔ پھر فرانس سے نکل کر برطانیہ و جرمنی میں ریلکے اور روس میں اندرے بیلے تک پہنچا۔ یہ الگ بات ہے کہ ہمارے ادیبوں اور شاعروں کو اس تکنیک کے برتنے کا سلیقہ بھی نہیں آتا۔ یہی وجہ ہے کہ ہمارے یہاں علامت نگاری کا چرچا تو بہت ہے لیکن اس میں کوئی قابل ذکر کام نظر نہیں آتا۔

یہاں نئے افسانہ نگاروں میں ایک نام اور بھی قابل ذکر ہے اور وہ ہے انور خاں، انور خاں کا قول یہ ہے کہ میں سمجھتا ہوں کہ پرانے کہانی کار جو تھے، انہوں نے انسانی مسائل اور ان کے دکھ سکھ کو زیادہ بہتر ڈھنگ سے پیش کیا تھا اور کامیابی سے بیان کیا تھا (شاعر، مئی 1979ء)۔

میرے خیال میں انور خاں نئی تکنیک کے باوجود نئی اور پرانی روایات کے تسلسل سے اپنی شناخت کراتے ہیں۔ مثلاً: نئے دور میں ماڈلنگ گرل کی نفسیاتی پیچیدگی کے حوالے سے دیکھئے یہ اقتباس، جہاں بے لباسی اور پرچھائیں، دونوں ہی واضح علامتیں ہیں:

> آنکھیں کھلیں تو کیبن اس بے خراش سکوت سے کراہ رہا تھا۔ دیپ، اس پر جھکا ہوا کچھ کہہ رہا تھا۔ یہ کس سے گفتگو کر رہا ہے؟ اس نے بے لباس جسم کو دیکھتے ہوئے سوچا اور اسے ہنسی آئی۔ دیپ، ماڈل گرل سے محو گفتگو تھا۔ دیپ اس کے ہنسنے پر چونک کر اٹھا اور کپڑے ٹھیک کرتے ہوئے بولا: "تم بہت سرد ہو کویتا۔
> کویتا مسکرائی اور دیپ کچھ خفیف سا کیبن سے باہر چلا گیا۔ پرچھائیں کو کون چھو سکتا ہے' کویتا نے کپڑے پہنتے ہوئے سوچا اور پھر ہنس پڑی۔
>
> (پرچھائیں — انور خان)

ہو سکتا ہے انور خان، اپنے افسانوں میں کرشن چندر سے قریب نظر آئیں مگر ایک نمایاں فرق یہ ہے کہ کرشن چندر کے عہد کے مسائل کچھ اور تھے اور آج کے مسائل کچھ اور ہی

ہیں۔ مغربی تہذیب نے ماڈلنگ گرل کا رواج مغربی ممالک سے یہاں پہنچا دیا اور اس اندھی تقلید کے نتیجے میں نہ ہم مغربی بن سکے اور نہ مشرقی ہی رہے۔

نئی افسانوی روایت میں شفق کا نام بھی سامنے آتا ہے کہ 1980 اور اس سے قبل بھی شفق نے کئی اچھے افسانے لکھے یہ اور بات ہے کہ ان کے اکثر افسانوں میں یکسانیت ہوتی ہے، بہ ایں ہمہ نئے افسانہ نگاروں میں وہ نمایاں مقام رکھتے ہیں۔ جدیدیت کی تجریدیت کو سمیٹ لینے سے ان کا فن نئے افق سے روشناس ہوتا ہے بقول مہدی جعفر:

> شفق کے افسانوں میں جنس جبلی حیثیت کی حامل ہے۔ اس میں جذباتی اور رومانی سطح نظر نہیں آتی۔ بلکہ اس کا انداز، نفسیات سے متعلق ہے اور جبلی کیفیت میں ایک طرف پرسکون اور لطیف احساس پیدا کرتی ہے تو دوسری طرف کرب زدہ حیوانی زندگی اس طرح سیاہ ناگن کا خوف پیدا کرتی ہے۔ لہٰذا اپنی پہلی صورت میں یہ اولین گداز، انسانی تقاضوں کے حصول کا ذریعہ ہے تو دوسری طرف عصر حاضر کی سختیوں اور زہریلے اثرات کا نتیجہ ہے۔ اس طرح جنس ایک دہشت زدہ انجام کو پہنچتی ہے۔

اس اقتباس کی بہترین مثال شفق کا افسانہ 'ڈوبتا ابھرتا ساحل' ہے۔

نئے افسانہ نگاروں میں عبدالصمد کے یہاں، عرفان ذات کی جستجو ہے۔ ان کے ایک افسانے 'ٹھہر جانے والا منظر' کا یہ اقتباس دیکھیے:

> جب عرصہ تک حالت جوں کی توں بنی رہی، سورج اور زندگی کے مقابلے ہوتے رہے تو زمانہ اپنی چال چل گیا اور باہری ہوائیں آنے لگیں۔ جس نے تہذیب کے نئے خدوخال ابھارے۔

علامتی افسانوں میں یہ پیش رفت ڈاکٹر عتیق اللہ کو پسند آئی اور ان کی نظر میں ان تجربوں میں حقیقت کا سیدھا سادہ عمل پوری طرح جلوہ گر ہے۔ ڈاکٹر عتیق اللہ کی ژرف نگاہی یقیناً قابل ستائش ہے۔

اردو کے صف اول کے اہم نقاد ڈاکٹر قمر رئیس نے عبدالصمد کے فن پر روشنی ڈالتے ہوئے ایک اچھا سا پہلو، یوں پیش کیا ہے کہ:

> عبدالصمد کی کہانیوں میں کہانی پن کا ایک نیا اور اچھوتا احساس ملتا ہے۔ ایک گمبھیر، دلدوز، ڈرامائی فضا ان کی کہانیوں میں قاری کے ذہن میں کچھ گرہیں لگاتی ہیں، کچھ گرہیں کھولتی جاتی ہے۔ وہ Paradox سے بھی کام لیتے ہیں۔
>
> (عصری آگہی، افسانہ نمبر)

1970ء کے بعد کی نسل میں کہانی کی بازیافت کرنے والوں میں سلام بن رزاق، غضنفر، شفق، عبدالصمد، مشرف عالم ذوقی، انور خان، انور قمر، عبید قمر اور کئی اہم نام ہیں۔ 'مجرم'، 'نامراد گوتم'، 'چمگادڑ' اور 'گدائے سر رہ گزر' جیسے کامیاب افسانے لکھنے کے بعد عبید قمر نے 'کترن' لکھ کر ایک مکمل علامتی افسانہ پیش کیا ہے جسے علامتی افسانوں کی فہرست میں شامل کیا جا سکتا ہے۔

اس سلسلے میں غضنفر کا افسانہ 'سانڈ' کا ذکر کیا جا سکتا ہے۔ 'سانڈ' کا آغاز واقعی ڈرامائی انداز میں ہوتا ہے۔ ایک بھگدڑ ہے، افراتفری ہے اور ایک بوڑھا آدمی بھگدڑ کی وجہ جاننا چاہتا ہے تو اسے بتایا جاتا ہے کہ سانڈ پھر گاؤں میں گھس آیا ہے۔ طرہ یہ کہ سانڈ دوسرے گاؤں دھام پور کا ہے اور اس کی وجہ سے نقصان سورج پور کے گاؤں والوں کو اٹھانا پڑ رہا ہے۔ یہاں علامتی انداز بیان ہے اور اس میں لطیف نکتہ پوشیدہ ہے کہ گائے اگر قابل احترام ہے تو بیل محنت کے لیے ہے، جیسے کولہو کا بیل جو 'کڑوا تیل' نکالنے کے لیے مظلوم جانور بن کر ہمارے سامنے آتا ہے مگر سانڈ تو ظالم ہے اور قوت کا مظاہرہ کرتا ہے۔ جیسے کہ یہ جملے 'بھگوان کے نام سانڈ' بھگوان کی بنائی ہوئی اس دنیا میں کہیں بھی بے روک ٹوک جا سکتا ہے—وہ جو چاہے کھا سکتا ہے— ظاہر ہے اس پر کوئی پابندی یا سختی نہیں کی جا سکتی اور اسی لیے یہ جملہ بھی ہے کہ 'آزادی اور بے فکری سے خوب کھا پی کر بہت جلد بچھڑے سے سانڈ ہو جاتا ہے۔' یہاں مذہب اور سیاست کے نازک پہلو بھی اشاروں میں دکھائے گئے

ہیں یعنی سیاسی مذہبیت ہو یا مذہب کے در پردہ سیاست بہر حال! یہ بات انسانوں کے حوالے سے بھی پیش کی جا سکتی ہے لیکن ہر تیسرا افسانہ جانوروں سے یا پرندوں سے متعلق ہو جاتا ہے تو یہ سوال آتا ہے کہ غضنفر کیا ہمیں جانوروں کی کہانیاں سنانا چاہتے ہیں؟ انسانی زندگی کے مسائل اور ان کے حل کے لیے کیا ہمیں جانوروں کا علم حاصل کرنے کی ضرورت ہوگی؟ مجھے یہ لکھنے میں ذرا سا تامل نہیں کہ انسان ایک سماجی جانور ہے اور اس کا جانور، جو اس کے اندر چھپا ہوا ہے وہ صرف سماجی پابندی ہی کی حد تک قابو میں ہے ورنہ وہ بے قابو بھی ہو سکتا ہے۔

اس افسانے میں دونوں دشمن سانڈ ساتھ ساتھ گھوم رہے ہیں اور باری باری دونوں جگہ تباہی پھیلا رہے ہیں۔ سیاسی اسرار و رموز تو یہاں واضح ہیں لیکن سانڈ کبھی دوسرے سانڈ کے ساتھ نہیں گھومتا ہے۔ جانوروں کی فطرت الگ الگ ہوتی ہے۔ جس طرح ایک جنگل میں دو شیر نہیں ہوتے، دونوں کا علاقہ الگ الگ ہوتا ہے، اسی طرح دو سانڈ ساتھ ساتھ نہیں چلتے۔ جانوروں کی سائنس انسانوں سے الگ ہوتی ہے اور اسی لیے یہ علامت چسپاں نہیں ہوتی۔

یہ درست کہ افسانوں میں نت نئے تجربے ہوئے ہیں لیکن اکثر نئے لکھنے والے تجربہ بمعنی Experiment اور تجربہ بمعنی Experience کا فرق برقرار نہ رکھ سکے اس لیے ان کے اکثر تجربے (Experiments) کامیاب نہ ہو سکے۔ یہاں تک کہ خود سریندر پرکاش کے یہاں بھی 'باز گوئی' میں کہانی کے ہاتھ سے نکل جانے کا خوف پوری کہانی پر چھایا ہوا ہے۔ کم و بیش یہی حال غضنفر کا بھی ہے۔

جیسا کہ میں نے عرض کیا، اشاراتی افسانوں میں عموماً نئے افسانے اور نئے افسانہ نگاروں پر بطور خاص بہت زیادہ توجہ دی گئی ہے۔ ہر چند کہ اشاراتی افسانوں کی عمر اتنی مختصر بھی نہیں اس لیے کہ ہلکی سی چلتی پھرتی اشاراتی فضا تو سجاد حیدر یلدرم کے 'خارستان وگلستان' احمد علی کے 'قید خانہ'، 'ہمارا کمرہ' اور 'موت سے پہلے' میں بھی ملتی ہے اور پھر کرشن چندر کے افسانوں 'مردہ سمندر' اور 'غالیچہ' میں تو اشاراتی فضا صاف صاف جھلکتی ہے۔ 'غالیچہ' میں

اول الذکر افسانے سے نسبتاً کہیں زیادہ، اب اسے اشاراتی افسانوں میں شامل کرنے سے گریز ہو تو ممکن ہے اس لیے کہ کرشن چندر کے یہاں وضاحتی انداز بیان تو ضرور ہی ہوتا ہے۔ یوں دیکھیں کہ علامت نگاروں کی نظر میں رومانیت اور فطرت نگاری، دونوں زبان کے ایسے استعمال ہیں جو حقیقت کو زبان کی حدود سے پرے رکھتے ہیں۔ علامت نگاری ان سارے مکاتیب فن سے بغاوت کا اعلان ہے جو زبان اور ہیئت کو ثانوی درجہ دیتے ہیں۔ اس لحاظ سے دیکھا جائے تو علامت نگاری کا سارا فلسفہ الفاظ کا فلسفہ ہے اور علامت نگاری کا سارا مسئلہ ایک ایسی ہیئت کی تخلیق کرنا ہے جو الفاظ کو خیال کی ماتحتی سے آزاد کردے اور ان کی بقا اور تحفظ کی ضامن ہو۔

یہاں میں صرف دو باتیں کہنا چاہتا ہوں۔ ایک تو یہ کہ زبان بہر حال ایک سماجی حقیقت ہے اور ہر لفظ اپنے سماجی حوالے سے پہچانا جاتا ہے۔ لطف وہاں آتا ہے جہاں لفظ کی سماجی معنویت، علامتی پس منظر سے ہم مزاج اور آشنا ہو جاتی ہے اور دوسری بات یہ کہ تخیل فن کے لیے غذا کا کام کرتا ہے۔ تخیل کی گرفت سے آزاد کر کے فن کو ہیئتی تجربوں کی بھینٹ چڑھا دینا یا الفاظ کو علامت کے خول پہنا کر ان کے گرد پیچیدہ ہیئت کی دیواریں کھڑی کر دینا، دوسرے لفظوں میں فن کے قابل فہم ہونے کو نہ ہونے کے مترادف قرار دینا ہے۔ رہی بات فن میں خالصیت کی تو میں نے کہیں لکھا ہے کہ فن کی خالصیت کا انحصار اس پر ہے کہ اس میں کتنی آمیزش ہے اور اسے یوں دیکھیں کہ:

> Deliberate symbolism is hazardous in its quest for a pure poetry, for poetry can be pure only by virtue of the impurities it assimiliates.
>
> (Fieldson, Chicago,1953)

اب تک عہد حاضر کے جن نمائندہ افسانہ نگاروں کا ذکر کیا گیا ہے۔ اس سے اس بات کا اندازہ تو بہر حال صاف طور پر لگایا جا سکتا ہے کہ گزشتہ کئی دہائیوں میں اردو افسانہ کہاں سے کہاں تک پہنچ گیا ہے اور یہ سچ ہے کہ نئے افسانہ نگار نہ صرف زندگی کی پیچ در پیچ

حقیقتوں کو دکھاتے ہیں بلکہ سیاسی اور معاشرتی زندگی کے تضادات، متنوع اور رنگا رنگ پہلوؤں اور انسانی کشمکش کو بھی یہاں دیکھا جا سکتا ہے اور اس کا بھی اندازہ لگایا جا سکتا ہے کہ ان کی تہہ میں اس سماج کو بدلنے کی جو تخلیقی قوتیں پروان چڑھ رہی ہیں ان کا صحیح ادراک اور ان کی فنکارانہ مصوری میں ہمارے افسانہ نگار کسی سے کم نہیں۔ یہ بھی درست ہے کہ موجودہ دور میں افسانہ نگاری کے فن میں دنیائے ادب نے جو عالمی سطح پر ارتقا کی منزلیں طے کی ہیں ان سے حسبِ توفیق استفادہ کر کے اور انہیں اپنی روایات سے ہم آہنگ کر کے ہمارے ادیبوں نے اردو افسانے کو نئی صدی کے فنی معیار اور سطح پر لا کھڑا کر دیا ہے۔ ان افسانہ نگاروں کے علاوہ اور بہت سے افسانہ نگار ایسے ہیں جنہوں نے اپنے فنی اکتساب سے، اس ذخیرے میں اضافہ کیا ہے اور اپنی تخلیقات میں کہیں کہیں اس سطح کو چھو لیا ہے جو کہ واقعی فن کے مطالبات کو پورا کرتے ہیں۔

ادھر گزشتہ کئی دہائیوں میں، ادیب کو کئی دھڑوں میں تقسیم کیا گیا ہے۔ جب اسے پیٹ بھر روٹی نہیں ملتی تھی اور زندگی کی جملہ آسائشوں سے وہ ہمکنار نہیں تھا۔ وہ ملنگ تھا۔ جب اسے زندگی کی آسائشوں کی لت پڑ گئی تو اس کے ذہن میں بھی الگ الگ ڈرائنگ روم بن گئے۔ اس کا اثر تنقید نگاری، تجزیہ نگاری اور خاکہ نگاری پر بھی ہوا اور 'ستائش باہمی' کی ایک نئی اصطلاح ایجاد ہوئی۔ لکھا ہوا ہر لفظ اسی وقت محترم ہوتا ہے جب وہ قاری کے دل میں جستجو کی جیوت جگائے کیوں کہ لفظ ہی دراصل طلب کی آگ بھڑکاتا ہے اور پھر لفظ ہی تجسس کی آگ کو بجھاتا ہے پھر وہی لفظ انگاروں کے سیلِ رواں میں پھولوں کی طرح ہنسنے لگتا ہے۔ ذہن کی ساری کرشمہ سازی لفظوں کی مرہونِ منت ہے۔ یوں تو ادب میں کسی تحریک، کسی نظریے یا کسی فلسفے کو پیش کرنا واقعی مشکل ہے۔ اس لیے کہ کوئی بھی نظریہ یا فلسفہ خواہ کتنا ہی ٹھوس کیوں نہ ہو، جب ادب میں شامل ہوتا ہے تو پھر اسے فن کے رہینِ منت ہو کر یا پھر تخلیقی مراحل سے گزر کر آنے کی اجازت دی جا سکتی ہے۔ لیکن دو سوالات رہ جاتے ہیں۔ (1) کوئی بھی نظریہ اگر فن پر غالب ہو جائے تو کیا اس کی جاذبیت اور تاثیر ختم ہو جاتی ہے؟ (2) کیا کسی تحریک یا کسی فلسفے کو فن کے تہہ دست ہو کر چلنے کی ضرورت ہے؟

کبھی تنقید میں یہ اہم سوال تھا کہ کیا افسانوی کردار حقیقی ہوتے ہیں؟ میں سوال کو بدل کر اسی سے لگتا ہوا ایک سوال کرتا ہوں کہ کیا حقیقی اور اصلی زندگی طباعت کے حصار میں آجاتی ہے؟ اصل قصہ یہ ہے کہ ہم نے کرداروں پر واقعی غور نہیں کیا اور یہ تو صحیح ہے کہ سماجی کردار اور سیاسی (Political) کردار، ہمارے افسانوں میں بہت زیادہ آئے لیکن کیا جمالیاتی (Aesthetic) کردار واقعی کم ہیں؟

کوئی بھی کامیاب افسانہ نگار، میرے خیال میں، انسان کو غم زدہ تو دیکھ سکتا ہے لیکن اسیر غم نہیں دیکھ سکتا۔ اس لیے کہ غم ہو یا خوشی، دونوں ہی کچھ دیر کے مہمان ہیں۔ لیکن وہ جمالیاتی حسیت جو نظریاتی مباحث سے الگ ہٹ کر دیکھنے کی چیز ہے، اسے نئی تنقید اور نئی افسانہ نگاری میں شاید کسی نے دیکھا ہی نہیں کہ اگر علامتی افسانے ہی معیاری ہوتے ہیں تو پھر ایک علامتی افسانہ 'غالیچہ' بھی ہے۔ لیکن 'غالیچہ' میں ایک خاص جمالیاتی انداز بیان شروع سے آخر تک برقرار رہتا ہے اور یہی کمال فن ہے۔ صرف ایک اقتباس پیش کرنے کی اجازت دیں اور جمالیاتی انداز بیان اور علامت نگاری کا حسین امتزاج دیکھیں کہ:

> غالیچہ کا رنگ سبز تھا۔ ایسا سبز رنگ جیسا گہرے سمندر کا ہوتا ہے۔ ایسا سبز نہیں، جیسا موسم بہار کا ہوتا ہے۔ یہ ایک خطرناک رنگ ہے۔ اسے دیکھ کر شارک مچھلیوں کی یاد آتی ہے اور ڈوبتے ہوئے جہازیوں کی چیخ پکار سنائی دیتی ہے۔ اچھلتی ہوئی طوفانی، دیو ہیکل لہروں کی گونج اور گرج رعشہ پیدا کرتی ہے۔
>
> (غالیچہ۔کرشن چندر)

علامتی افسانہ لکھنے والے یہ بھی سوچیں کہ یہاں سبز رنگ کا بیان، نظری، صوتی اور احساساتی تلازمات کے ساتھ کیا گیا ہے۔ یہاں منظر نگاری ہے یا زبان و بیان کا حسن ہے یا وہ جو بھی ہے۔ بہر حال پرکشش تو ہے اور اگر اس تخلیقی مرحلے میں واقعاتی اور امکانی غلطیاں ہیں تو وہ غلطیاں بھی اس نکھری ہوئی رومانیت اور اسلوب کے جادو میں شامل ہو کر پرکشش ہو جاتی ہیں۔ اسالیب نثر کی بحث میں الجھنے والے عموماً نظریاتی بحث میں الجھ جاتے ہیں لیکن

اصل بات یہ ہے کہ ہر صاحب طرز ادیب اپنی زبان خود بناتا ہے اور اس کا اپنا تنقیدی ذوق ہوتا ہے اور یہ بات کہ ادبی رسالے اپنے عہد کے آئینہ دار ہوتے ہیں لیکن ادبی رسالے کبھی کنڈیشنڈ (Conditioned) نہیں کیے جاتے اس لیے کہ ہم ادیبوں کو خانوں میں نہیں بانٹ سکتے۔ رہی بات یہ کہ مبالغہ آرائی قابل قبول ہے کہ نہیں، اگر ہے تو پھر یہ سوال بھی سامنے ہے کہ شاعری میں مبالغہ آرائی اگر نمایاں وصف ہے تو پھر افسانہ نگاری میں مبالغہ آرائی عیب کیسے ہے؟ کیا ہماری تنقید کے دوہرے معیار ہیں؟ کیا ناقد کے یہاں کردار کی ثنویت (Dualism) ہے؟

ایک اور بات برسبیل تذکرہ عرض کردوں کہ ہیئت اور تکنیک کے اچھوتے تجربوں میں 'Stream of Consciousness' کا اہم تجربہ بھی شامل ہے۔ انگریزی ادب میں جیمس جوائس اور ورجینیا وولف، اس تکنیک کی نمائندگی کرتے ہیں۔ اردو میں 'آگ کا دریا' (قرۃ العین حیدر) بھی اس تکنیک سے کچھ الگ نہیں مگر اس فرق کے ساتھ کہ قرۃ العین حیدر اپنی ذات کی نفی نہیں کرتی ہیں اور اپنی ذات کو مرکز یا محور بنا کر ماضی کو حال سے جوڑ کر یا ملا کر چلتی ہیں۔ یعنی وہ 'آج' کو 'گزرے ہوئے کل' کی توسیع قرار دیتی ہیں۔ لیکن قرۃ العین حیدر نے اپنے مشہور ناول 'آگ کا دریا' میں وقت کے فلسفے پر 'صفحے' کے صفحے بھر دیئے ہیں اور اس مرحلے میں Pre-historic اور Primitive سے قیام پاکستان تک کے طویل سفر میں وقت کو ایک ناقابل تقسیم اکائی قرار دے کر فکشن میں تواریخ اور مختلف ادیان کو بھی شامل کر لیا۔ لیکن وہ ہاتھ میرے خیال میں نگار گیتی کی زلف نہیں سنوار سکتے جو لائبریری کی الماریوں کے قد سے آگے نہ بڑھ سکے۔ مگر اس سے ملتی ہوئی تکنیک کو کرشن چندر نے کامیابی سے 'کاک ٹیل' اور 'دسواں پل' میں پیش کیا ہے یہاں فلیش بیک میں ذہن کے کینواس پر متضاد نقشے تو ابھرتے ہیں اور اس سے تاثر میں شدت تو پیدا ہوتی ہے مگر یہی ٹریٹمنٹ اچھا لگتا ہے۔ 'دسواں پل' اسی وجہ سے کامیاب کہانی ہے کہ یہاں نہ صرف مختلف تصویروں کو یکے بعد دیگرے ابھارا گیا ہے بلکہ اس پوری کہانی میں جمالیاتی ماحول شروع سے آخر تک برقرار رکھا گیا ہے۔ کبھی کبھی اور کہیں کہیں حقیقت پسندانہ رومان پرور اور اچھوتی تشبیہوں سے کام لیا

گیا ہے یعنی ایسی اچھوتی تشبیہیں، جو نظروں سے اوجھل ہو جائیں لیکن دل سے قریب رہیں۔ یہ جملے دیکھیے ''چھ ہزار فٹ کی بلندی پر، پہاڑوں کے پیالے میں، سری نگر یوں بستا ہے جیسے ایک شیر خوار بچہ ماں کی چھاتی سے لگ کر دودھ پیتا ہے''۔ اور پھر یہ جملہ بھی دیکھیں ''.....شام کے دھندلکوں میں کھویا ہوا شہر، دھیرے دھیرے رات کی تاریکی کی طرف یوں بڑھتا ہے جیسے بھاری بوجھ سے لدا ہوا ایک جہاز دھیرے دھیرے سمندر سے ساحل کی جانب آتا ہے''۔ یہاں حقیقت نگاری، منظر نگاری اور فنکاری کا ایک دلکش انداز یقیناً ہے۔

مسئلہ یہ ہے کہ نئے افسانوں میں داستانوی فضا کی وجہ سے بھی ایک نمایاں تبدیلی ہوگئی ہے۔ انتظار حسین کی کہانی 'کشتی' کو ہی لیجیے۔ 'کشتی' جہاں قدیم سامی اور اسلامی روایات کے علاوہ ہندوستانی دیومالائی داستانوں کی ازسرنو تخلیق Re-creation کی ایک کوشش ہے۔ یہاں قرآن پاک، عہد نامہ عتیق، قصص الانبیا، توریت، ویدوں، پرانوں اور شاستروں، غرض تمام مذہبی اور اساطیری روایت سے بھرپور استفادہ کیا گیا ہے۔ کہانی ہجرت کے احساس سے شروع ہوتی ہے اور کشتی سفر میں ہے اور سفر کا گہرا رشتہ ہجرت سے ہے جو کہ انتظار حسین کی کہانیوں کا اہم محرک اور موضوع رہا ہے۔ نوحؑ کا بیٹا کنعان یا سام، کشتی میں نہ آیا اور غرق طوفان ہوا۔ کنعان یا سام کا ذکر کشتی میں یوں آتا ہے کہ تنہا مر جانا، ہجوم کے ساتھ زندگی گزارنے سے بہتر ہے۔ انتظار حسین کی اکثر کہانیاں قدیم مذہبی اساطیر سے وابستہ ہیں اور داستانوں کے حوالے سے، داستانوں کے آرکی ٹائپ کی ازسرنو تخلیق کی کوشش۔ انتظار حسین کی دو اہم کہانیاں 'آخری آدمی' اور 'زرد کتا' ہیں۔ 'آخری آدمی' ان لوگوں کی کہانی ہے جو سبت کے دن مچھلیاں پکڑا کرتے تھے اور قرآن پاک کی سورت البقرہ میں یہ بات مذکور ہے اور قصص الانبیا میں بھی۔ یہاں الیاسف، آخری آدمی ہے، جو چالاک ہے اور مکاری کرتا ہے۔ بہ اعتبار مجموعی یہ کہانی نسل انسانی کے روحانی زوال کی ایسی داستان ہے جہاں مذہبی واقعے کو توڑ مروڑ کر افسانوی رنگ دینے کی کوشش کی گئی ہے۔ اس کی فضا انجیل مقدس کی ہے اور یہاں داستانوی اثرات نمایاں ہیں۔ اسی طرح 'زرد کتا' میں بزرگان دین کے ملفوظات اور داستانوں کی زبان ملتی ہے اور یہاں زوال کے عمل سے متعلق جدوجہد کی ناکام کوشش ہے۔

اسی طرح 'بستی' میں بھی کئی افسانے وابستہ نظر آتے ہیں۔ ہر چند کہ یہاں بھی ماضی کی تخلیلی بازیافت کا مسئلہ ہے کہ ان میں ذاکر جو ہندوستان میں اپنی چھوڑی ہوئی محبوبہ کی خیریت اپنے دوست سریندر سے دریافت کرتا ہے۔ یہاں صابرہ گم شدہ محبوبہ نہیں بلکہ گم شدہ ہندوستانی ماضی کی علامت ہے۔ مگر انتظار حسین کے فن کی نوعیت ہجرت یا ترک وطن کے مسئلے کو لے کر چلنے کے باوجود بے حد پیچیدہ ہے۔ ان کے یہاں جڑوں کی تلاش کا مسئلہ پیچیدہ اور گنجلک ہو جاتا ہے اور 1947 کے ترک وطن کا سلسلہ ہجرت کے قدیم مذہبی واقعات کا تسلسل قرار پاتا ہے۔ خود انتظار حسین کے الفاظ میں ان کی کہانیاں ماضی پرستی کے انفعالی جذبے پر رقص کناں ہو جاتی ہیں۔ ماضی پرستی کی گنجائش تنقید کے نفسیاتی دبستان میں بطور خاص یونگ (Jung) اور اس کے متبعین کے یہاں بدرجۂ اتم ہے۔ انتظار حسین نے تنقید کی اس جہت پر توجہ تو کی ہے لیکن بڑی چابکدستی سے یونگ کے غیر مذہبی تعینات اور نسلی اور تہذیبی فن پاروں کی تلاش کی جائے اور یہ دیکھا جائے کہ کہاں کہاں فن پاروں میں کوئی Racial Archetype پروجیکٹ ہوا ہے کہ اس Racial Archetype کی تلاش کے بغیر، فن کی تشکیل یا تخلیق ممکن نہیں۔ پس انتظار حسین نے داستانوں ہی کو موضوع سخن بنا ڈالا۔ لیکن داستانوں کے آرکی ٹائپ کی از سرِ نو تخلیق Re-creation سہل نہ تھی۔ لہٰذا الٹ پلٹ کر وہی باتیں پیش ہونے لگیں۔

ایسی ایسی دور از کار، تشریحات پیش کیں جیسے انتظار حسین کے افسانوں سے متعلق تمام تر تجسیمی علامتیں ہماری اپنی علامتیں ہیں اور اردو ادب نے گویا اپنی Myth دریافت کر لی ہے۔ حالانکہ ادب کا وہ حصہ سنسکرت، پالی اور پراکرت وغیرہ میں ہے از منہ قدیم کی اساطیر اور تجسیمی علامتیں مذہبی نہ ہوں گی بلکہ تہذیبی اور Parocial ہوں گی۔

لیکن یہ عجیب بات ہوگی کہ یہاں انسانی نفسیات سے کہیں زیادہ قبائلی اور وحشیانہ دور کی ابتدائی اور قدیمی زندگی زیر بحث آئے گی اور انتھروپولوجی (Anthropology) کی وسیع معلومات درکار ہوں گی بقول یونگ یہی وہ دور ہے جب ہم اپنے ذہنوں کی قدیم صورت حال کو سمجھ سکتے ہیں۔ اب جہاں تک Myth کا سوال ہے تو وائیکو Vico کے قول

کے مطابق Myth ایک شاعرانہ انداز بیان ہے۔ یہ دراصل ایک قدیم زبان ہے جو دور قدیم میں انسانوں کی واحد زبان تھی۔ اس کے اپنے اصول وضوابط ہیں اور اپنے منطقیانہ دلائل بھی ہیں۔ لیکن فرائڈ اور یونگ کے نظریات میں شدید اختلافات ہیں۔ بودکن نے ان اختلافات کو یوں اجاگر کیا ہے کہ:

> The difference between two schools [of Freud and Jung] lies in Jung's belief that synthetic or creative function does pertain to the unconscious that within the fantacies arising in sleep or waking life, there are present indications of new directions or modes of adaption which the reflective self, when it discerns them, may adopt, and follow with some assurance that along these lines it has the backing of unconscious energies.
>
> [Archetypal Patterns, Bodkin, p-73, 1934]

1990 کے لگ بھگ قرۃ العین حیدر نے 'آگ کا دریا' کے حوالے سے موجودہ پاکستان کی جڑیں اور تہذیب کی تلاش تو کی مگر وہاں موجود پاکستان کی جڑیں اور تہذیب، ہندو اور بدھ روایات اور دور وسطی کی مشترکہ تہذیب میں نکل آتی ہیں اور اسی لیے پاکستان سے اعتراضات کی بوچھار ہوئی کیونکہ مذہبی علاحدگی پسندی پر ٹکا ہوا معاشرہ اسے کسی صورت قبول نہ کر سکا۔ لیکن 'آگ کا دریا' کے بیس سال بعد انتظار حسین نے 'بستی' میں اس فلسفیانہ شعور کو حاصل کیے بغیر عام جذباتی سطح پر اپنی جڑوں کی تلاش کی فکر میں، اسی آگ کے دریا کو پھر کھنگال ڈالا۔ اصل بات یہ ہے کہ قرۃ العین حیدر اور انتظار حسین دونوں کی تخلیقی کاوش،

عزاداری کے استعاروں اور کربلا کی روایات سے وابستہ ہیں۔ لیکن قرۃ العین حیدر نے 'آگ کا دریا' پار کر کے 'کارِ جہاں دراز ہے' کی جانب سفر جاری رکھا۔ جبکہ انتظار حسین نے 'آخری موم بتی' کا المیہ پیش کیا اور پھر اسی المیے کو پھیلا کر 'آخری آدمی' اور 'شہر افسوس' تک پہنچا دیا۔ معاملہ صرف یہ ہے کہ ہندو پاک یا پاک و ہند کی قدیم ترین تہذیبوں میں اپنی جڑیں تلاش کرنے کی مہم دونوں ہی نے چلائی ہیں مگر قرۃ العین حیدر نے اپنی تہذیب کا رزمیہ اور بیانیہ انداز برقرار رکھا ہے اور تاریخی حقائق کے پیش نظر، مذہب کو بقدر ضرورت ہی استعمال کیا ہے۔ جب کہ انتظار حسین نے پورے مرحلے کو مذہبی تعینات میں بدل کر اس میں غم واندوہ کا پہلو اجاگر کیا ہے اور اس طرح رزمیہ اور بیانیہ کو مرثیہ بنا دیا لیکن اس داستانوی فضا میں انتظار حسین کے یہاں ماضی کو حال سے منقطع کر دیا گیا اور پھر وقت کے تسلسل میں ایک مکمل تہذیب کے تدریجی ارتقا کو ٹکڑے ٹکڑے کر کے ایک عجیب وغریب وضع دے دی گئی۔

قرۃ العین حیدر نے ماضی کو حال سے جوڑا ہے اور 'آج' کو گزرے ہوئے 'کل' کی توسیع قرار دیا ہے اور ان کرداروں کو پہچانا ہے جو ہمیں 'آج' کے معاشرے میں نظر آتے ہیں کہ آج کی تہذیبی فضا، قدیم ثقافتی فضا کی توسیع ہے مگر قرۃ العین حیدر کے یہاں ماضی پرستی نہیں بلکہ وہی ژرف نگاہی ہے جو ایلیٹ کے اس بند میں ملتی ہے۔

The Present and time past
Are here perhaps present in the future
And time future contained in time past
If all time is eternally present
All time is unredeemable.

(The Cocktail Party, Eliot, T.S.)

یہاں مسئلہ یہ ہے کہ انتظار حسین نے ماضی ہی میں پناہ لینے کی روش اختیار کر لی ہے ان تمام باتوں میں ان کی قدامت پسندی ہی جانِ مضمون ہے۔ خود انتظار حسین کے الفاظ

میں اسے یوں دیکھیں:

اسلامی روایت ہو یا ہندو روایت، میں بہر حال قدامت پسند ہوں، ایسی حالت میں انتظار حسین کی کہانیوں کو، عہد حاضر پر منطبق کرنا، بے سود عمل ہے اس لیے کہ انھوں نے اپنے عہد کو لکھا ہی کہاں ہے اور جو بھی لکھا ہے وہ سب جڑوں کی تلاش کے حوالے سے ہی لکھا ہے اس لیے اپنے دور کے خارجی تجربوں اور داخلی اضطراب کی عکاسی کی تلاش کم سے کم انتظار حسین کے یہاں تو فضول ہے۔ مگر مشکل تو یہ ہے کہ اس داستانوی فضا اور اس داستانوی انداز بیان کے سبب، ہمارے لیے نئے افسانوں میں ایک تبدیلی رونما ہونے لگی اور بہت سے نئے افسانہ نگاروں نے انتظار حسین کے اس رنگ کو اپنانے کی کوشش کی اور مقلدین کی ایک جماعت وجود میں آ گئی۔ یہاں تک کہ بعض افسانہ نگاروں نے بھی جن کا اپنا الگ رنگ رہا ہے، بہت جگہوں پر واقعی انتظار حسین کی تقلید ہی کی ہے۔ انور سجاد کی کہانی 'لو اسٹوری' غیاث احمد گدی کی کہانی 'پرندہ پکڑنے والی گاڑی' اقبال مجید کی کہانی 'پوشاک' اور سلام بن رزاق کی کہانی 'ندی' اور 'بھوگ' میں بھی یہی غیر ضروری داستانوی انداز بیان ملتا ہے اور کسی حد تک 'دوسرے آدمی کے ڈرائنگ روم' میں سریندر پرکاش نے بھی یہی روش اختیار کی ہے اور اسی تقلید کی روش نے انھیں مجتہد نہیں بننے دیا اور مقلدین کے لیے ادب میں گنجائش تو نکلتی ہے مگر کسی مقلد کو اپنے عہد کا پیش رو قرار دینے میں مجھے تامل ہے۔

بقول اقبال رع

تراش از تیشۂ خود جادۂ خویش

یہاں پر مجھے غیاث احمد گدی کے حوالے سے بھی کچھ کہنے کی ضرورت محسوس ہوتی ہے اور یہ سچ ہے کہ گدی کو کہانی لکھنے کا سلیقہ واقعی رہا ہے۔ 'بابا لوگ'، 'جوہی کا پودا اور چاند' اور 'آخ تھو' جیسی کہانیاں پیش کی جا سکتی ہیں۔ لیکن 'پرندہ پکڑنے والی گاڑی'، 'دو پہیہ' اور 'ڈوبنے والا سورج' جیسی کہانیاں بھی ہیں جو محض علامتیت اور تجریدیت کی اساس پر ٹکی ہوئی

ہیں اور جدیدیت کے علم برداروں اور فیشن پرستوں کی بات رکھنے کی حد تک ہیں اور انہیں کہانیوں کی وجہ سے گدی اپنی شناخت نہیں بنا سکے حالانکہ گدی نے کچھ اور کہانیاں بھی لکھی ہیں جیسے 'خانے تہہ خانے' اور 'اندھے پرندے کا سفر'، 'امام باڑے کی اینٹ'، 'منظر پس منظر' اور 'پیاسی چڑیا' وغیرہ گدی کے یہاں کردار سازی کا عمل ہے مگر بیدی کی تقلید میں کردار سازی کی وجہ سے وہ اپنی ویسی پہچان نہ بنا سکے جیسی پہچان بیدی کی ہے بیدی اپنے کرداروں کے ساتھ سائے کی طرح لگے رہتے ہیں، اور کرداروں کے عمل اور حرکت سے کرداروں کے نازک گوشوں تک رسائی حاصل کر لیتے ہیں لیکن گدی کے یہاں سادہ انداز میں کرداروں کی نفسیات سامنے آتی ہے اور شاید اسی لیے گدی کے یہاں کہانی کی رفتار سست ہو جاتی ہے۔ حالانکہ 'اندھے پرندے کا سفر' میں پلاٹ کا رچاؤ گدی کے کمال کا ثبوت ہے۔

نئی افسانہ نگاری میں ایک مسئلہ یہ بھی ہے کہ نیا افسانہ نگار، اپنی ذات سے وفادار ہے مگر غیر ذات سے قطعیت سے انکار، اُس کا ادبی شعار ہے مگر ذات کی قید سے یا ذات کے حصار سے باہر نکل کر، کبھی کبھی کھلی آنکھوں سے اپنے گرد و پیش یا اپنے اطراف و جوانب میں دیکھنا ضرور ہے مگر اس کے نتیجے میں ایسی عجیب و غریب حسیت وجود میں آجاتی ہے کہ شاہراہوں کے پیڑ کٹتے ہیں تو اسے ایسا لگتا ہے کہ کلہاڑیوں کا وار اسی کے جسم پر ہو رہا ہے۔ ظاہر ہے اسے اپنے آرام و آسائش پر خطرہ منڈلاتا ہوا نظر آتا ہے۔

ایسی حالت میں سماجی شعور سے تجریدی عمل کے نتائج وابستہ نہیں کیے جا سکتے تو پھر پہلے حالات پیدا کیے جائیں پھر ان پیدا شدہ بلکہ پیدا کردہ حالات کے اسباب و علل پر غور کیا جائے گا۔ اب رہی بات لایعنیت کی تو جدید شعراء اور ادباء کا محض ایک چھوٹا سا گروہ ہے، جو بڑی شدت سے لایعنیت کا اشتہار اور پروپگنڈا کر رہا ہے۔ یہ اصل میں ایک تحریک کم اور سازش زیادہ ہے۔ اس گروہ نے اپنی کمزوریوں کو ایک تنظیم کی شکل دے دی ہے اور منظم انداز سے فنی کمزوریوں سے شہرت حاصل کرنے کی کوشش کر رہے ہیں۔ یہ لوگ انسانی اور اخلاقی پستیوں کو منظم فلسفہ بنا رہے ہیں اور سازش تو یہ ہے کہ علامت نگاری کی صالح روایات کو پیروں تلے روند کر ابلاغ و ترسیل اور ابلاغ کے سفاک قتل کی سازش کر رہے

ہیں۔ کیا یہ ان کی ترتیب سے زندگی کے مجموعی پس منظر کا بہ نظر امعان مطالعہ نہیں کر سکتے؟ کیا افسانہ نگاری اب اتنی حیاتی ہوگئی ہے کہ خود اپنی ہی ذات کے ریزوں سے مسخ شدہ حسیت حاصل کیے بغیر دو قدم بھی نہیں چل سکتی؟

اب ذرا ایک دلچسپ پہلو بھی دیکھیں کہ انتظار حسین کے مقلدین یہ نہیں دیکھ سکے کہ انتظار حسین کو ترک وطن کی کرب ناک اذیت سے گزرنا پڑا ہے اور یہ ان کے افسانوں کا محرک بھی ہے اور موضوع بھی۔ یہ اقتباس بھی دیکھیں کہ:

> تو وہ جنھوں نے اپنی سرزمین سے خروج کیا وہ کہاں گئے؟ ان کی منزل آخر کیا تھی؟ کیا وہ اسی لیے گھروں سے باہر نکلے تھے کہ وہ کھو جائیں؟ [وہ جو کھو گئے] وہ محرومی اور مایوسی کی اس انتہائی حد تک پہنچ گئے کہ ان کی یادیں ان سے رخصت ہوگئیں [سیڑھیاں]۔ ان کی مٹی نے انہیں واپس کھینچا وہ لوٹے لیکن پہلی کوٹھی مسمار ہو کر میدان ہو چکی ہے اور ان کے لیے راستہ بند تھا وہ اپنی ہی بستی میں اجنبی بن کر، اندھی گلی میں بھٹکتے رہے [اندھی گلی] پھر وہ واپس ہوئے لیکن یہ حقیقت، ان کے لیے بہت بڑا سانحہ بن گئی کہ جو لوگ اپنی زمین سے بچھڑ جاتے ہیں، پھر کوئی زمین انہیں قبول نہیں کرتی [شہر افسوس] چنانچہ وہ شک کے اس مرحلے میں داخل ہو جاتے ہیں کہ انہیں اپنے آپ پر اعتبار رہتا ہے اور نہ دوسرے پر۔
>
> (سفر منزل شب)

یہ سب مسائل اصل میں زوال پذیر، تشنج زدہ معاشرتی نظام کے مسائل ہیں، یا مسائل سے رہائی کی کوشش یا پھر ایک بہتر معاشرتی نظام کی جستجو میں، یہ لوگ اکھڑے ہوئے لوگوں کی طرح خانماں برباد ہیں یا پھر اپنی ارضی وابستگی کے حصول کے لیے از سر نو کوشاں ہیں۔ مدینے سے مکے تک دوبارہ واپس آنے کا عمل کامیابی کے ساتھ دنیا نے اب تک صرف ایک بار دیکھا ہے، اسی لیے جو کھو گئے ہیں، وہ اصل میں کھوئے ہوئے لوگوں کی تلاش میں بھٹک رہے ہیں

اور نئے سفر کے لیے تازہ دم ہونے کے بجائے بھٹکنے میں عمر برباد کر رہے ہیں اور بے دم ہو چکے ہیں۔ مشکل یہ بھی ہے کہ یہ جہاں بھی جاتے سبز قدم ثابت ہوتے ہیں۔ یہ جس جگہ پہنچتے ہیں، وہ جگہ میدانِ حشر میں بدل جاتی ہے اور بستیاں ویران ہو جاتی ہیں — ظاہر ہے کہیں کچھ کم ہے؟ نیا افسانہ، اسی کمی کو دور کرنے کے لیے یا پھر اس نار کو نور میں بدلنے کے لیے ایک معصوم سی کوشش ہے۔

میں اس کمی کو انتظار حسین کے الفاظ میں یوں دیکھتا ہوں کہ:

> دوست یادوں میں کیا رکھا ہے۔ میرے لیے یاد رکھنے سے کیا فرق پڑتا ہے کہ میرے سر پر بلم پڑا تھا یا لاٹھی پڑی تھی یا اسے تلوار سے دو نیم کیا تھا۔ میرے لیے اصل بات یہ ہے کہ اس وقت میرا سر، بری طرح سے دکھ رہا ہے اور خون اس سے ہنوز رس رہا ہے۔
>
> (وہ جو کھو گئے - انتظار حسین)

میرے خیال میں انتظار حسین کے یہاں مختلف کردار ہیں اور ان میں سے ہر کردار علامتی ہے۔ یہ مختلف قسم کے مہاجرین ہیں، جنہوں نے مختلف اوقات میں اور مختلف مقامات سے ہجرت کی ہے۔ ان کے تجربے مختلف ہیں۔ اس لیے کہ ان کا ماضی مختلف ہے۔

میرے خیال میں تجزیہ نگاری آسان کام نہیں۔ اور یہ کام دستِ رعشہ دار نہیں کر سکتے۔ اس لیے کہ تجزیہ نگار کے ہاتھ میں انصاف کے ترازو کا ہونا بہت ضروری ہے۔ اور انصاف کا ترازو وہ ہوتا ہے جس میں جانبداری، تعصب اور پسند و ناپسند کسی طرف سے بھی نہ آئے ورنہ ذہین قاری کے منہ کا مزہ کرکرا ہونے لگتا ہے۔ لیکن تنقید میں صرف تجزیہ نگاری ہی سب کچھ نہیں۔ اس لیے کہ افسانہ جیسا ہوگا اس پر لکھی جانے والی تنقید بھی ویسی ہی ہوگی اور یہ تو سچ ہے کہ اگر افسانہ ہی غیر معیاری ہو تو اس پر لکھی جانے والی تنقید کیسے معیاری ہوگی؟ اگر غور کریں تو افسانوں پر لکھی جانے والی تنقید، خود افسانہ نگار کے قلم سے لکھی جاتی ہے۔ جب تک ادیب، حرف کی حرمت کو نہ پہچانے، لفظ کی لذت سے شناسائی نہ رکھے، فقرے کا

فقرہ سمجھنے سے قاصر ہو، جملے کے جمال کو نہ پہچانے اور تخلیق کا دعویدار بن بیٹھے — تو کیا یہ ادبی رویہ درست ہے۔ ہر دور کا ادب ایک گراں قدر اثاثہ ہی ہوتا ہے اور یہی اثاثہ مستقبل کو سونپا جاتا ہے تو اس سے ایک فطری تسلسل قائم ہو جاتا ہے۔ اردو ادب کے پچھلے اثاثے، آج یعنی حال کے صیغے میں ہمارے لیے قومی اثاثے سے کم نہیں اور ایک زندہ قوم، اپنے اثاثوں کو ہر دور کے بعد آنے والی نسلوں کو سپرد کرتی رہتی ہے۔ یوں ہر دور کا اثاثہ نئے دور میں پہنچنے کے بعد وقت کے نئے تقاضوں کے زیر اثر پہلے سے زیادہ پر ثروت ہوتا رہتا ہے۔

میرے خیال میں کچھ افسانہ نگار ایسے بھی ہیں جن کے پاس کوئی خاص موضوع نہیں ہوتا اور افسانہ نگاری کا انحصار محض حسن بیان پر ہوتا ہے۔ ایسے افسانہ نگار، متضاد اور مختلف موضوعات پر لکھ نہیں سکتے لیکن لکھتے وقت موضوع ہاتھ سے نکل جاتا ہے اور پھر وہ کہنا کچھ چاہتے ہیں مگر افسانہ کچھ اور ہی کہہ رہا ہے۔ یہاں پر مجھے ان افسانہ نگاروں کا ذکر بھی کرنا چاہیے جو تنوع اور انوکھے پن کے شوق میں ایسے موضوعات کو لے کر چلتے ہیں جو ان کی دسترس سے باہر ہوتے ہیں۔ ہوسکتا ہے کہ یہ کہا جائے کہ افسانہ نگاری میں کسی بندھی ٹکی تکنیک کی پابندی ضروری نہیں۔ لیکن کردار نگاری اور جزئیات نگاری کو یکسر نظر انداز کر دینا کوئی صحت مند ادبی رجحان نہیں ہے۔ صرف منٹو اور بیدی کو ساتھ لے کر چلئے تو ان دونوں نے کبھی نہ کبھی کسی ایسے کردار کا انتخاب نہیں کیا، جس سے وہ قریب نہ ہوں بلکہ خود کردار یہ بولتا ہے کہ جب مجھے تم اس حد تک جانتے ہو تو مجھ پر لکھتے کیوں نہیں؟ منٹو اور بیدی کی آنکھیں ایک ایسے کیمرے کی طرح ہیں جس میں ایکس رے (X-Ray) کی مشین بھی لگی ہے اور ظاہری خد و خال اور حرکات و سکنات کے ساتھ ساتھ روح کے چھپے ہوئے گوشے بھی اجاگر ہو رہے ہیں اور یہ عمل بڑی اپنائیت اور بڑی ہمدردی سے اس کردار کو کاغذ پر منتقل کر رہا ہے۔ حالانکہ یہ سچ ہے کہ حقیقی اور اصلی زندگی طباعت کے حصار میں نہیں آتی لیکن افسانہ زندگی کے کسی ایک پہلو کو اس طرح اجاگر کر دے کہ ہم کسی کردار کے دل کی دھڑکنیں کاغذ پر بھی سن سکیں، اگر ایسا ہو تو افسانہ بہر حال کامیاب ہے۔

میرے خیال میں منٹو نے گورکی پر جو مضمون لکھا ہے اس سے گورکی کی فنکارانہ صناعی ہی ظاہر نہیں ہوتی بلکہ یہی اقتباس منٹو پر بھی حرف حرف صادق آتا ہے، یعنی منٹو کا ادبی رویہ بھی اسی اقتباس میں اجاگر ہو جاتا ہے بقول منٹو:

گورکی افسانہ لکھنے سے پیشتر چاروں طرف نگاہ دوڑا کر، حقیر سے حقیر واقعات کو بھی فراہم کر لیتا ہے کہ شاید وہ کسی جگہ کے لیے موزوں ہوں۔ شوربے کی تلخی، مرد کے بوٹ سے چمٹی ہوئی برف کسی عورت کے بالوں میں اٹکے ہوئے برف کے گالے، لکڑیاں کاٹتا ہوا لکڑہارا، دہقانوں کی بھدی گفتگو پیانو کے چھیڑتے ہوئے پردے، سنتری کی آنکھوں میں حیوانی جھلک، بازاروں میں اڑتی ہوئی کیچڑ اور کارخانوں کے بلند دودکشوں کا سیاہ دھواں ان تمام کم حقیقت اور مہمل چیزوں کے اجتماع سے اس کا دست فکر ایسے مناظر پیش کرتا ہے جو اپنے اندر اثر پیدا کرنے کی قدرت رکھتے ہیں۔

(منٹو کے مضامین۔ص 210)

یہ نظر اتنی گہری ہے کہ جزئیات میں سے کوئی ایسا جزو نہیں، جو آنکھوں سے اوجھل رہ جائے۔ دیکھنے والی بات تو یہ ہے منٹو کی آنکھیں، خوبصورت مناظر ہی نہیں، بدصورت اور کریہہ مناظر بھی کیمرے کی طرح محفوظ کر لیتی ہیں اور یہ باتیں جب ایک Virtual Memory کی طرح فن میں ڈھلتی ہیں تو یہ زندگی کی عکاسی ہی نہیں کرتی ہیں بلکہ یہی باتیں زندگی کا ایسا انوکھا التباس (Illusion) پیش کرتی ہیں جو بدصورت مناظر اور تلخ حقائق کے ساتھ ساتھ ان نفسیاتی پیچ و خم کی تشریح اور تعبیر لیے ہوئے ہے جس کا تعلق نہ صرف افسانہ نگار کی اپنی سائیکی (Psyche) سے ہے، بلکہ ان کرداروں کی سائیکی سے بھی ہے جن کا وہ فنی سطح پر مطالعہ کر رہا ہے۔ یہی سبب ہے کہ منٹو کے پیش کردہ مناظر بدصورت نہیں لگتے۔ اس لیے کہ منٹو بدصورتی کو ایک چیلنج مانتا ہے اس سے نبرد آزما رہتا ہے وہ اپنے کرداروں کے دلوں کی دھڑکنوں کو سنتا ہے اور پھر ان

دھڑکنوں کو اپنی روح کی گہرائیوں میں اس طرح جذب کر لیتا ہے کہ وہ اس کی اپنی دھڑکن بن جاتی ہے اور یہی دھڑکن پلاٹ کی روح ہے جو افسانہ نگار کی روح کے ساتھ ساتھ دھڑکتی ہے۔ اسی طرح راجندر سنگھ بیدی کے ناولٹ 'ایک چادر میلی سی' میں ایک بے حد فطری قابل قبول اور فنکارانہ مثال پیش کی گئی ہے۔ یہ ناولٹ دراصل ہمارے نچلے طبقے کی زمین سے وابستگی کو ایک موضوع بنا کر لکھا گیا ہے اور اسی نچلے طبقے کی زندگی میں پنہاں ایک ماورائی کیفیت کا نغمۂ مسرت بھی ہے۔ ایک ایسے سحر آفریں طریقے سے انسان کی ان جبلتوں کی نقاب کشائی کی گئی کہ ان جبلتوں کے بھونڈے اظہار سے کراہت نہیں ہوتی اور اس کے برعکس ہم فنکار کی جادو بیانی سے اور اس کی حقیقت پسندی ہی سے انسیت محسوس کرتے ہیں اور اس کے دو بنیادی کرداروں کے بظاہر قبیح جبلی رویوں کو بھی عین فطرت انسانی سمجھنے لگتے ہیں اور اس کی پذیرائی بھی کرتے ہیں اور اس طرح افسانہ نگار کے فنکارانہ سحر میں کچھ اس طرح محو ہو جاتے ہیں کہ یہ بات ذہن سے نکل جاتی ہے کہ اس کے دونوں فریق [مرد اور عورت] جسمانی اذیت کو جنسی خواہش کے اشتعال کا ذریعہ سمجھتے ہیں اور ایک مریضانہ جنسیت کی لذت حاصل کرتے ہیں۔

ممتاز مفتی نے 'یہ دیوی' میں بڑی چابکدستی سے عورت کی دبی ہوئی خواہشات سے قارئین کو روشناس کرایا ہے اور اسی طرح 'ماتھے کا تل' بھی ان کی ایک کامیاب کہانی ہے۔ میرے خیال میں کردار سازی یا کردار نگاری کی وجہ سے ماضی میں افسانوی ادب میں کئی کامیاب افسانے لکھے گئے ہیں اور منٹو اور بیدی دونوں ہی کردار نگاری میں اپنا جواب نہیں رکھتے۔ اگر یہ پہلو ہم نظر انداز کر دیں تو پھر ہمارے افسانوں میں رہ کیا جائے گا؟

نئے افسانوں میں، علامت نگاری اور پیکر سازی کے اس خوش امکان یا عجیب وغریب عمل میں خود کوش لہجہ، داخلی انبساط اور ابہام کی خوش گوار کیفیت افسانوں میں کئی زیریں سطحیں پیدا کرتی ہے لیکن اس ادبی رویے کو تخلیقی تجربے سے انگیز کیے بغیر ایک

ایسے ابہام کو راہ دی گئی ہے جہاں الفاظ تو آپس میں سرگوشیاں کرتے ہیں لیکن معنی اپنے مرکز سے جدا ہو جاتا ہے۔ فکر میں صلابت اور دبازت اس وقت پیدا ہوتی ہے جب محکومی اور استحصال کو اپنے عہد کی استحصالی قوتوں کے سیاق میں دیکھنے کی کوشش کی جائے۔ افسانہ نگار کی ذات جب اپنے خودساختہ خول سے باہر نکل کر کائنات اور اجتماعی منظرنامے میں انضمام کے لیے مضطرب ہو جائے تو شاید رجائی کردار بھی اپنے ماضی کے تنگ حوصلہ حصاروں کو توڑ کر ان ثانیوں تک پہنچ جائے۔ آپ قصے کو الگ کر دیں تو کیا کردار کو بھی الگ کر دیں گے؟ اور اگر کرداروں پر بھی لعنت بھیج دیں تو کیا واقعیت کو بھی باہر نکال دیں گے۔ زندگی کا کوئی نہ کوئی تجربہ کوئی نہ کوئی واردات، کوئی نہ کوئی اندیشہ، خطرہ یا امکان، کوئی کشمکش، ردعمل یا کشاکش، کچھ نہ کچھ ایسا تو ہو جسے حقیقت کا ایک مبہم سا مسخ شدہ ٹکڑا یا جزو سمجھ کر ہم اپنی ذات کا حصہ بنا سکیں۔ نئے تہذیبی سیاق جس قدر پیچیدہ اور وسیع ہیں، اسی قدر ان کے صدمے عمل اور ردعمل کے سلسلے بے کنار ہیں — نیا افسانہ — جس قدر — آج — یعنی حال کے صیغے میں لامحدود اور وسیع ہو سکتا تھا، اتنا ہی کم کوش اور زوال پذیر ہے۔ شہری زندگی کے اپنے مسائل ہیں اور ان کی پیچیدگی بھی تہ بہ تہ ہے۔ درمیانی طبقے کی زندگی اور اس کے جذباتی، اخلاقی اور معاشی مسائل اور صدمات کی نوعیت مستقیم اور سطحی نہیں ہے۔ افسانہ اگر ان حوالوں سے وجود میں آتا ہے تو کسی نہ کسی طرح اپنی شناخت کرا لے گا اور ہم محسوس کریں گے کہ ہمارے اندر اور باہر ایک ایسی دنیا ہے جس کے علاقے وسیع اور جس کی بساط بڑی ہے۔ الفاظ کی صوتیاتی قدروں، استعاراتی اور تمثیلی برتاؤ اور جملوں کی نحوی ترکیب میں الفاظ کی مناسب نشست کا لحاظ صرف تکنیکی ریاض کی عملی مثال ہے۔ زندگی کی حرکت اور رفتار بھی اس قدر تیز، شدید اور بے پناہ ہوتی ہے کہ اس کی رو کے تحت تبدیلیاں اچانک ہمیں محسوس کرنے پر مجبور کر دیتی ہیں مگر ایک عرصے تک ہم ان تغیرات کی جدلیاتی اور نفسیاتی منطق سے تقریباً لاعلم ہی رہتے ہیں مگر سارتر کے لفظوں میں:

جب ہم اپنے عہد کو بدلنے کی کوشش کرتے ہیں تو دوسرے لفظوں میں اپنی
جڑیں اپنے عہد میں اور مستحکم کرتے ہیں۔

مجھے یہ تسلیم کرنے میں تامل ہے کہ افسانہ نگار، سماج کو بدل سکتا ہے۔ ادیب کوئی انقلاب نہیں لاسکتا مگر انقلاب کے شعور کی تربیت تو کرسکتا ہے۔ زیادہ سے زیادہ لوگوں کو ان کی صحیح صورت حال سے باخبر کرسکتا ہے۔ جس سے بے خبری ان کے تجاہل یا انفعالیت کا نتیجہ نہیں بلکہ اس کا سبب سماج کا ایک مخصوص سیٹ اپ (Set up) اور اس کا جبر ہے۔ میرے خیال میں استحصال کے خارجی ڈھانچے میں کچھ تبدیلی ہوئی ہوتو بھی اس کی داخلی گہری ساخت میں کوئی تبدیلی نہیں ہوئی ہے۔ اقبال کی یہ نصیحت ذہن نشین کرلیں۔

زمامِ کار اگر مزدور کے ہاتھوں میں ہو پھر کیا
طریق کوہ کن میں بھی وہی حیلے ہیں پرویزی

(مطبوعہ سہ ماہی ''فکر و تحقیق''، نیا افسانہ نمبر، اکتوبر تا دسمبر، 2013، ص 131-109)

کچھ اخترالایمانؔ کے بارے میں

بہت پہلے 'گرداب' پر تبصرہ لکھتے وقت فراق گورکھپوری نے اخترالایمانؔ کے حوالے سے ایک بہت ہی خوبصورت سا جملہ لکھا تھا کہ "نئے شاعروں میں سب سے گھائل آواز، اخترالایمان کی ہے" (رسالہ 'منزل'، لکھنؤ، فروری، مارچ، 1944)۔ یہ گھائل آواز، فنی ریاضت سے وجود میں آسکتی ہے مگر اس آواز پر قابو پانا اور اسے آنسوؤں سے بھیگنے نہیں دینا، واقعی بہت مشکل ہے کہ یہاں شاعری کی ابتدا، اس آواز سے ہو رہی ہے، جہاں اچھے اچھے شعرا بھی بہت طویل سفر کے بعد مشکل سے ہی پہنچتے ہیں اور وہ بھی اپنے شعری سفر کے آخری دور میں ؎

اب ارادہ ہے کہ پتھر کے صنم پوجوں گا
تا کہ گھبراؤں تو ٹکرا بھی سکوں، مر بھی سکوں

میرے خیال میں یہ آواز یقیناً ایک گھائل آواز ہے۔

اخترالایمان نے ترقی پسندی کے بحرانی دور میں بھی میراجی کی رفاقت برقرار رکھی اور اس طرح ان کا علامتی اسلوب، ان کی شناخت بن گیا یا ان کی انفرادیت بن کر ابھر گیا کہ بقول خلیل الرحمٰن اعظمی:

> ان کا علامتی اسلوب اور موضوعات کی طرف ان کا بالواسطہ رویہ، نیز وقتی مسائل کے بجائے بنیادی حقیقتوں کا عرفان حاصل کرنے کی روش نے انہیں خاص طبقے کا شاعر بنا دیا ہے۔

(ترقی پسند ادبی تحریک — خلیل الرحمٰن اعظمی، ص 156)

ممکن ہے یہ میراجی کی رفاقت کا اثر ہو، یا ترقی پسندی سے انحراف ہو۔ بہر حال! کچھ تو ایسا ضرور ہے، جسے یکسر نظر انداز نہیں کیا جاسکتا۔ اب کیا ہے کہ بقول خلیل الرحمٰن اعظمی، اختر الایمان کے یہاں ''بنیادی حقیقتوں کا عرفان حاصل کرنے کی روش'' ہے۔ دیکھنے والی بات یہ ہے کہ شاعری ''بنیادی حقیقتوں کا عرفان حاصل کرنے کی'' ایک تخئیلی اور تخلیقی کاوش ہے اور اس وجہ سے کوئی شاعر کسی خاص طبقے کا شاعر نہیں بن جاتا، کسی بھی شاعر کو کسی خاص طبقے کا شاعر قرار دے کر، اسے محدود دائرے میں قید نہیں کیا جاسکتا۔ اب رہی بات زندگی کی عکاسی کی تو یہ ایک مفروضہ ہے۔ اسے یوں سمجھیں کہ کوئی بھی فن ہو یا شاعری ہو، کہیں بھی زندگی کی براہ راست عکاسی نہیں ہوتی اور یہ ضروری نہیں کہ دراصل شاعری، زندگی کا ایک ایسا التباس (Illusion) ہے، جہاں حقیقت اور خواب متصادم ہیں یعنی یہ کہ شاعر کا خواب، زندگی کے بارے میں کچھ ہوتا ہے لیکن اس کی اپنی حقیقی زندگی کچھ اور ہی ہوتی ہے اور یہ دونوں متضاد یا مختلف باتیں ساتھ ساتھ چلتی ہیں اور شاعری ان دونوں کے بین بین ہوتی ہے۔ کچھ حقیقت کی جلوہ گری لیے ہوئے اور کچھ خوابوں کو آنکھوں میں بسائے ہوئے مگر یہ خوابوں کو پلکوں پر سجانے والی بات نہیں اور اگر ہے تو شاید اس لیے ہے کہ درد کی بارات گزر جائے اور جسم کے اندر پھڑ پھڑاتے ہوئے پنچھی کو کسی درخت کے سائے میں نیند آ جائے اور کبھی کبھی ایسا بھی ہوتا ہے کہ درد کی بارات، یادوں کی بارات کے ساتھ ساتھ چلتی ہے۔ میرے خیال میں ایک امکان یہ بھی ہے۔

بہر حال! ''یوں نہ کہو'' کے کچھ اشعار دیکھئے کہ ان اشعار میں نہ تو Pessimism یا مایوسی ہے اور نہ ہی Optimism یا امید اور آس ہی ہے۔ یہ ایک ایسا انداز ہے جو مایوسی اور امید کے تصادم سے وجود میں آتا ہے۔

کبھی نہ اس کے بھاگ کھلیں گے، پیاسی مٹی، رہے گی پیاسی
یوں نہ کہو، مرجھائے پودے یوں ہی سدا مرجھائے رہیں گے
چلتے چلتے اس منزل پر آ کر، دھرتی رک جائے گی
یوں نہ کہو، گہنائے سورج، یوں ہی، سدا گہنائے رہیں گے

تم تو شفق کے گھلتے ملتے رنگوں کی گل کاری ہو
تم تو سحر کا ہلکا ہلکا نور ہو، جس سے دنیا جاگے
تم تو مہک ہو کھلتے پھول کی، چڑھتے دن کا اجلا پن ہو
تم نے سلجھائے ہیں آ کر، ذہن کے کتنے الجھے دھاگے

تم کو ہم نے اپنا کہا ہے، تم تو یوں نہ کہو، زنداں کے
کبھی نہ بھاری قفل کھلیں گے، کبھی نہ زنجیریں ٹوٹیں گی

قابل غور بات یہ ہے کہ یہاں مایوسی اور امید کے متضاد رویے کے باوجود، کوئی منفی رجحان سامنے نہیں آتا بلکہ مثبت پہلو، ابھر کر سامنے آتا ہے۔ لیکن ایک بات اور بھی ہو سکتی ہے کہ شاعر ہیملیٹ (Hamlet) کی طرح 'To be' اور 'Not to be' کے درمیان پنڈولم (Pendulum) کی طرح گردش کر رہا ہو، مگر یہ ایک طرز احساس ہے یا طرز فکر ہے اور یہی طرز احساس یا طرز فکر، الفاظ کے سانچے میں ڈھل کر گویا کہ طرز اظہار بھی ہے اور اسی لیے انفرادیت کا راز صرف طرز اظہار میں نہیں، بلکہ اس طرز احساس یا طرز فکر میں ہے، جس کی وجہ سے وہ مخصوص طرز اظہار ہے، جو کسی اور کے یہاں نہیں۔

ایک امکان یہ بھی ہے کہ زندگی ایک سمجھوتے کا نام ہے اور اگر ایسا ہے تو ڈاکٹر محمد حسن نے اسے یوں دیکھا ہے:

> زندگی ایک سمجھوتے کا نام ہے اور سماج کی بنیاد، اعلیٰ اخلاقی قدریں نہیں، مصلحت ہے۔ یہاں اس بات کا اشارہ ملتا ہے کہ وقت کے سامنے محض بے بسی کا اظہار نہیں کیا گیا ہے بلکہ وقت کی فعالیت اور اس کی کارکردگی کا اعتراف بھی موجود ہے۔ گویہ احساس پہلے دور میں دبا دبا سا ہے۔ مگر 'تاریک سیارہ' میں 'یوں نہ کہو' تک پہنچتے پہنچتے نکھر گیا...... لیکن وقت کی فعالیت کا اعتراف کرنے کے بعد بھی یہ سوال باقی رہ جاتا ہے کہ اس

سمجھوتے کی بنیاد کیا ہو۔ کیا فرد سپر ڈال دے اور سماج کے انبوہ میں
شامل ہو کر اپنی انفرادیت ترک کر دے۔

(شناسا چہرے، محمد حسن، ص 77)

محولہ بالا اقتباس میں ایک فکر انگیز سوال تو واقعی ہے۔ اب کیا ہے کہ دو ہی راستے ہو سکتے ہیں۔ ایک راستہ یہ ہے کہ وقت کے تقاضوں اور مصلحتوں کے پیش نظر، خود کو وقت کے سانچے میں ڈھال دیا جائے جیسا کہ اکثر و بیشتر ادبا اور شعرا کرتے ہیں۔ مگر ایک راہ اور بھی ہے کہ وقت کے تقاضوں اور وقت کی مصلحتوں کو بالائے طاق رکھ کر، ضمیر کی آواز کو اظہار کا وسیلہ بنالیا جائے۔ یہ دوسری راہ پُر خطر ہے اور یہاں صبر و ضبط کی قوت درکار ہے، جو کسی صابر اور حلیم فرد کے یہاں ہوتی ہے۔ وقت کی فعالیت، اچھے اچھے شاعروں کو متزلزل کر دیتی ہے اور کبھی کبھی وقت کی بے رحم طاقتوں کے سامنے سچ اور جھوٹ کا فرق نہیں رہتا۔ سچ جھوٹ بن کر اور جھوٹ، سچ بن کر ہمارے سامنے آجاتا ہے اور سچ اور جھوٹ کے اس کھیل تماشے میں سب الجھ جاتے ہیں یا محو ہو جاتے ہیں مگر یہاں بقول اخترالایمان، کچھ ایسا ہوتا ہے۔

ہم سے گر پوچھو، تو سچ کچھ بھی نہیں
اس کی آنکھوں کے تبسم کے سوا
خواب گر عیسیٰ نفس کے اک تکلم کے سوا
جسم کے بے ساختہ دھیمے ترنم کے سوا
آبلوں پر اپنا نشتر جب رکھے جراحِ وقت
مضمحل اعصاب میں بجلی سی دوڑانے لگے
تب کہو جینے کا امکاں ہو گیا
عظمت انساں یہی تو ہے چھپالے زخم سب
خون سے تر ہو، جو، دامن، گل بدامانی کہے
آرزو کی جلوہ سامانی کہے
گوہر افشانی کہے دشنام کو

ہر خلش کو مایۂ جانی کہے

خواہش راحت مرض ہے، اس کا درماں چاہیے

خود کو بہلاؤ کہ بس اگلے برس، اگلے برس

رسم غم خواری نبھانے کا یہی موسم تو ہے

دل کو سمجھاؤ کہ بس اگلے برس، اگلے برس

عظمت انساں یہی تو ہے دہانِ زخم کو

گل بنا کر پیش کر دے ہر نمائش گاہ میں

مدتیں گزریں، زمانہ ہو گیا

کوئی مہمانی کرو

کوئی موسم ہو، غزل خوانی ہمارا شیوۂ اجداد ہے

پھر غزل خوانی کرو

(پھر غزل خوانی کرو)

اختر الایمان کا یہی منفرد لہجہ، انھیں شناسا چہروں اور معاصرین کی بھیڑ میں تنہا دکھائی دینے والا شاعر بنا دیتا ہے اس لیے کہ ان کے یہاں امید اور مایوسی یا اندھیرے اور اجالے کی کشمکش ہے اور اسی تصادم یا ٹکراؤ سے ایک اثباتی پہلو نکل آتا ہے۔ ''تاریک سیارہ'' اور ''خاک وخون'' میں ایسی ہی صورت حال ہے۔

حقیقت صرف یہ ہے کہ ہر حقیقت، وقت کے ساتھ بدل جاتی ہے مگر ہم کسی بھی حقیقت کو ہم اس وقت سمجھتے ہیں جب وہ حقیقت بدل جاتی ہے۔ ''غلام روحوں کا کارواں'' میں اختر الایمان کی یہی فکر ہے جو یوں سامنے آتی ہے۔

سمندِ ایام برق پا ہے

اٹھو کہ تاریخ ہر ورق پر

تمہارا شبھ نام ڈھونڈتی ہے

نہ دیں گے آواز اس کے شہپر

جو وقت اڑتا چلا گیا ہے
زمین آنکھوں سے مت کریدو
نہ مل سکیں گی وہ ہڈیاں، جو
زمیں کا تاریک گہرا سینہ
نگل چکا ہے

(غلام روحوں کا کارواں)

یہ فکر کی ایک خاص نہج ہے۔ یہاں گزرے ہوئے وقت کی بازیافت کی کوئی خواہش نہیں۔ ماضی کی تخیلی بازیافت سے حال پر برا اثر ہو سکتا ہے اور آنے والا کل بھی مبہم ہو جاتا ہے۔ بہت قبل شیکسپیئر نے Macbeth میں آنے والے وقت کو اہم قرار دے کر گزرے ہوئے وقت کو غیر اہم یا بے معنی قرار دیا تھا۔ صرف چار مصرعوں میں اسے یوں دیکھیں:

Tomorrow, and tomorrow, and tomorrow
Creeps in this petty pace, from day to day,
To the last syllable of recorded time
And all our yesterdays have lighted fools

(Macbeth, Act V, Scene V)

یہاں گزرتے ہوئے وقت سے مسرور ہونے کی خواہش بے وقوفی ہے یا احمقانہ رویہ ہے۔ ہو سکتا ہے یہ کسی گریزاں لمحے کا عکس ہو یا کسی سچویشن کو سامنے رکھ کر لکھی گئی نظم ہو مگر ہو سکتا ہے کہ کسی گہری فکر کا حصہ ہو۔ ڈرامے میں کرداروں کے ذریعے کہے گئے ڈائیلاگ، کبھی کبھی کردار کی ذہنیت کی عکاسی کرتے ہیں اور کبھی کبھی ڈرامہ نگار کی اپنی فکر بھی اسی کردار کی ذہنیت سے مطابقت رکھتی ہے۔ ہو سکتا ہے کہ کسی کردار کے پردے میں خود شیکسپیئر بول رہا ہو۔

بہر حال! وقت ہی ماضی ہے، حال ہے اور مستقبل بھی۔ یہ سچ ہے کہ وقت گزر جاتا ہے اور اپنے گہرے نقوش، قلب پر مرتسم کر کے آگے بڑھ جاتا ہے مگر شاعری میں گزرے ہوئے وقت کی بازیافت ہو سکتی ہے۔ 'ڈاسنہ اسٹیشن کا مسافر' بھی ماضی کی تخئیلی بازیافت کی معصوم سی کوشش ہے۔ یہاں بیانیہ انداز ہے مگر یہ نظم گزرے ہوئے وقت کی یادوں سے منور ہے۔ اس نظم میں قیصر کا ذکر ہے اور اس آسمان محل کا ذکر ہے، جو آسمان محل اب نہیں ہے۔ ملک کا بٹوارہ ہو گیا ہے اور یہ بٹوارہ، اسے کہاں لے گیا، یہ بھی معلوم نہیں۔ لیکن اس نظم میں ماضی کی تخئیلی بازیافت کی کوشش ضرور ہے۔ تمثیلی طور پر یہ بند دیکھئے:

کربِ زیست سب میرا
گفتگو کا ڈھب میرا
اس کا ہاتھ، ہاتھوں میں
لے کے جب میں کہتا تھا
اب چھڑاؤ تو جانوں
رسمِ بے وفائی کو
آج معتبر مانوں
اس کو لے کے بانہوں میں
جھک کے اس کے چہرے پر
بھینچ کر کہا تھا یہ
بولو کیسے نکلو گی
میری دسترس سے تم
میرے اس قفس سے تم؟

دلچسپ پہلو یہ ہے کہ قیصر عمر میں بڑی ہے اور یہ احساس کچھ اس طرح ہے کہ ''مجھ سے کتنے چھوٹے ہو''۔ ہم سب شاید اس بات سے بے خبر ہیں کہ ساری اچھائی اور ساری

نوجوانی اور ساری خوبصورتی، کہانی کی طرح، خوابوں میں اور گمشدہ محبوب چہروں میں اور گزشتہ سال کے گرے ہوئے پتوں میں اور گزرے ہوئے وقت میں کہیں رہ جاتی ہے یا کھو جاتی ہے۔ اختر الایمان کی فکر، ماضی سے حال تک اور حال سے مستقبل تک، ایک بھٹکتی ہوئی فکر ونظر ہے جو ڈگمگاتے ہوئے قدموں سے چلتی ہے مگر یہ چاہت تو بڑی قاتل ہے اور یہ کہنا مشکل ہے کہ یہ رستہ ہے کہ ہے منزل۔

کاش اس وقت کوئی پیر خمیدہ آ کر
کسی آزردہ طبیعت کا فسانہ کہتا

اسے یوں بھی دیکھیں۔

مستقبل کی سوچ اٹھا، ماضی کی پارینہ کتاب
منزل ہے یہ ہوش وخرد کی، اس آباد خرابے میں

کم وبیش یہی بات کچھ اس طرح بھی ہے کہ۔

یہاں کی ہر مشت خاک، پھولوں کا عطر ہے، روح برگ گل ہے
یہ مامن عشق رفتگاں ہے، زمیں کو نخوت سے یوں نہ روندو

اور پھر یہ آرزو بھی ہے کہ ع

بس ایک بار سہی، ڈگمگا کے دیکھ تو لوں

اختر الایمان نے اپنی شاعری کے بارے میں لکھا ہے:

شاعری میرے نزدیک کیا ہے؟ اگر میں اسے ایک لفظ میں واضح کرنا چاہوں تو مذہب کا لفظ استعمال کروں گا۔ کوئی بھی کام جسے انسان ایمانداری سے کرنا چاہے۔ اس میں جب تک وہ تقدس نہ ہو، جو صرف مذہب سے وابستہ ہے۔ اس کام کے اچھا ہونے میں ہمیشہ شبہ کی گنجائش رہے گی۔

(یادیں، پیش لفظ)

ایمانداری کے تقاضے ہوتے ہیں اور میرے خیال میں اخترالایمان نے ان تقاضوں کو پورا کیا ہے۔ اسے یوں دیکھیں۔

یہ لڑکا پوچھتا ہے اخترالایمان تم ہی ہو
یہ لڑکا پوچھتا ہے جب، تو میں جھنجھلا کے کہتا ہوں
جسے تم پوچھتے رہتے ہو، کب کا مر چکا ظالم
اسے خود اپنے ہاتھوں سے کفن دے کر فریبوں کا
اسی کی آرزوؤں کی لحد میں پھینک آیا ہوں
میں اس لڑکے سے کہتا ہوں، وہ شعلہ مر چکا جس نے
کبھی چاہا تھا اک خاشاکِ عالم پھونک ڈالے گا
یہ لڑکا مسکراتا ہے، یہ آہستہ سے کہتا ہے
یہ کذب و افترا ہے، جھوٹ ہے، دیکھو میں زندہ ہوں

(ایک لڑکا)

میں یہ مانتا ہوں کہ تاثرات کی باز آفرینی یا بازیابی ممکن نہیں اور جو تاثرات، شاعر پر بوقت تخلیق، قلب پر مرتسم ہوئے، وہی تاثرات ہو بہو، کسی اور کے نہیں ہو سکتے۔ لیکن اخترالایمان کے یہاں جو تنقیدی بصیرت ہے اسے یکسر نظر انداز کر کے اخترالایمان کی شاعری پر لکھنا بے سود عمل ہے۔ یہاں یہ عرض کروں کہ نئی شاعری کے حوالے سے اخترالایمان کی رائے صائب اور موزوں ہے اور سنجیدہ اور نپی تلی رائے ہے۔ اخترالایمان نے لکھا ہے:

اب اس کی (نئے شاعر کی) پرانی بغاوت ایک چیخ میں تبدیل ہوگئی ہے۔ ایسی چیخ جو ارض و سما کا دل چیر سکتی ہے کہ اس کے دکھوں کا مداوا کہیں بھی نہیں ہے...... یہ بے بضاعتی اور ناداری اس دور کی دین ہے۔ سائنس کی ترقی کا وہ عفریت جسے انسان نے خود تخلیق کیا ہے، اس کے قابو سے باہر

ہے اور کشاں کشاں اسے موت کے دروازے پر لے آیا ہے۔ اس بات کا اظہار اس نئی شاعری کے سوا کہیں نہیں ہے۔ نیا شاعر اپنے آپ سے جھوٹ نہیں بول سکتا۔ اپنے آپ کو دھوکا نہیں دے سکتا۔ سب قدریں فرضی اور عارضی ہیں۔

(کچھ شاعر کے بارے میں،نجات سے پہلے، قاضی سلیم، مکتبہ شب خون، الہ آباد، ص 105)

جیسا کہ میں نے عرض کیا، اخترالایمان کی شاعری ایک ایسے انسان کی شاعری ہے جو تذبذب کے عالم میں دم بخود ہو کر رہ گیا ہے۔ تمثیلی طور پر یہ بند دیکھئے۔

ہزار باریوں ہوا کہ جب امید گئی
گلوں سے واسطہ ٹوٹا، نہ خار اپنے رہے
گماں گزرنے لگا ہم کھڑے ہیں صحرا میں
فریب کھانے کی جا رہ گئی، نہ سپنے رہے
نظر اٹھا کے کبھی دیکھ لیتے تھے اوپر
نہ جانے کون سے اعمال کی سزا ہے کہ آج
یہ واہمہ بھی گیا، سر پہ آسماں ہے کوئی

میں یہاں اخترالایمان کا موازنہ ہیملیٹ سے کروں گا اور یہ عرض کردوں کہ دونوں کے درمیان مماثلت کے پہلو نکل آتے ہیں۔ کم و بیش یہی بات واضح طور پر وزیر آغا کے مندرجہ ذیل اقتباس میں یوں دیکھیں:

وہ جگہ جہاں اخترالایمان رکا ہے، دراصل ایک ایسا مقام ہے جس سے آگے بڑھیں تو نشیب کی لڑکھڑاہٹ وجود میں آجائے اور پیچھے ہٹیں تو زندگی کے مظاہر سے لپٹنے کا میلان جنم لے۔ یہ وہ نقطہ ہے جہاں ہر فنکار اپنے ظرف کے مطابق ایک خاص ردعمل کا مظاہرہ کرتا ہے۔ بعض آگے بڑھ کر موت سے متصادم ہو جاتے ہیں۔ بعض پیچھے

ہٹ کر یادوں کا دامن تھام لیتے ہیں اور بعض اس مقام پر کھڑے ہو کر اوپر اٹھ جاتے ہیں۔ لیکن اختر الایمان نے ان میں سے کوئی طریق بھی اختیار نہیں کیا۔ وہ تو خطرے کو سامنے پا کر تذبذب کے عالم میں دم بخود ہو کر رہ گیا ہے اور فیصلہ کرنے سے قاصر ہے کہ آگے بڑھے یا پیچھے کو ہٹ جائے۔ اس کیفیت کی ایک صورت یہ بھی تھی کہ شاعر موت کی مقناطیسی کشش کے سامنے قطعاً بے دست و پا ہو کر رہ جاتا ہے لیکن اختر الایمان کے ہاں ایسا نہیں ہوا، البتہ وہ ایک نفسیاتی ادھیڑ بن میں ضرور گرفتار ہو گیا ہے۔ وہ وہی کیفیت ہے جس میں شیکسپیئر کا کردار ہیملیٹ اسیر ہوا تھا۔(To be or Not to be) اختر الایمان کی بہترین نظمیں اسی کیفیت کی عکاس ہیں۔ اس کے بعد شاعر نے مراجعت کر کے ذہن کی جس دوسری سطح کو اپنایا ہے وہ ایک عارضی اور ہنگامی فرار کے سوا اور کچھ نہیں۔ بہر حال! موت کو سامنے پا کر اختر الایمان کے یہاں جو ایک خاص اور منفرد ردعمل وجود میں آیا ہے وہ تذبذب اور ادھیڑ بن ہی سے عبارت تھا۔

(وزیر آغا، اردو شاعری کا مزاج، ص 479)

جیسا کہ میں نے عرض کیا، کم و بیش وہی نقطۂ نظر محولہ بالا اقتباس میں بھی ہے اور اب اس کی توضیح کی ضرورت نہیں اور اسی سلسلے سے یہ اشعار بھی دیکھیں۔

میں ہوں ایسا پات، ہوا میں پیڑ سے جو ٹوٹے اور سوچے
دھرتی میری گور ہے یا گھر، یہ نیلا آکاش جو سر پر
پھیلا پھیلا ہے اور اس کے سورج، چاند ستارے مل کر
ایک ایک کر کے کھو جائیں گے جیسے میرے آنسو اکثر
پلکوں پر، تھرتھرا کر، تاریکی میں کھو جاتے ہیں
جیسے بالک مانگ مانگ کر، نئے کھلونے سو جاتے ہیں

یہاں جو مایوسی ہے۔ وہی مایوسی، اختر الایمان کے یہاں 'محرومی' اور 'نقش پا' میں یوں سامنے آتی ہے۔

ایک دوراہے پر حیران ہوں، کس سمت بڑھوں
اپنی زنجیروں سے آزاد نہیں ہوں شاید
(محرومی)

ہے مرکز نگاہ پر چٹان سی کھڑی ہوئی
ادھر چٹان سے پرے وسیع تر ہے تیرگی
اسے پھلانگ بھی گیا تو اس طرف خبر نہیں
عدم خراب تر ملے نہ موت ہو نہ زندگی
(نقش پا)

یہاں شاعر کے قدم، ڈھلان پر رکے قدم ہیں اور وہ تذبذب کے عالم میں ہے کہ نہ ادھر ٹھیک ہے اور نہ اُدھر۔ کم و بیش یہی الجھن 'پگڈنڈی' میں بھی ہے۔

یہ خاموشی، یہ سناٹا، اس پر اپنی کور نگاہی
جیون کی پگڈنڈی میں یوں ہی تاریکی بل کھاتی ہے
کون ستارے چھو سکتا ہے، راہ میں سانس اکھڑ جاتی ہے
راہ کے پیچ و خم میں کوئی الجھا راہی دیکھ رہی ہے
(پگڈنڈی)

مسئلہ صرف یہ ہے کہ اختر الایمان ایک ایسے دوراہے پر کھڑا ہے، جہاں وہ سوچ رہا ہے ایک طرف ماضی کی گھنگھور سیاہی ہے اور دوسری طرف مستقبل کا پُر پیچ دھندلکا اور ان دونوں کے درمیان کوئی رشتہ نہیں نکل سکتا اور اگر ہم 'آج' کو 'گزرے ہوئے کل' کی توسیع قرار دیں تو شاید ارتباط کی کوئی صورت نکل آئے۔

یہاں سے ذرا الگ ہو کر، ہم اس 'مسجد' کی بات کریں جو ویران ہو چکی ہے۔ یہ کوئی تاریخی مسجد نہیں اور اس مسجد کا کوئی ماضی نہیں اور وقت کے بدلے ہوئے تیور کے نتیجے میں یہ

مسجد ویران ہو گئی ہے اور جس طرح دریا بہہ رہا ہے اسی طرح وقت معلوم نہیں کب سے بہہ رہا ہے۔ غالبؔ کا مصرع ہے ع

گھستا ہے جبیں خاک پر دریا مرے آگے

یہاں مسجد تو دریا کے کنارے ہے لیکن دریا اگر ساحل کے قیود توڑ دے یا دریا اپنا راستہ بدل دے تو سب کچھ پانی پانی ہو جائے۔ یہی بات اخترالایمانؔ نے یوں کہی ہے۔

کل بہا لوں گی تجھے توڑ کے ساحل کے قیود
اور پھر گنبد و محراب بھی پانی پانی

بہر حال اخترالایمانؔ کی تخلیقات میں 'محبت'، 'تجدید' اور پھر 'سرِ راہ گزارے' بھی اہم ہیں مگر ان تخلیقات میں اخترالایمانؔ کا رویہ حقیقت پسندانہ ہے۔ حقیقت نگاری کی مثال کے طور پر یہ مصرعے بھی دیکھیں۔

سرِ راہ یوں نہ بھٹک کے چل
کہ زمیں پہ رہتے ہیں اور بھی
جنہیں حسن سے بھی لگاؤ ہے
جنہیں زندگی بھی عزیز ہے
(سرِ راہ گزارے)

اخترالایمانؔ کے دل میں ایک معصوم حزن و ملال ہے۔ جس پر کسی تحفظ کی گرد نہیں چڑھ سکی۔ اس کی یادیں اس کا سب سے بڑا سرمایہ ہیں اور اس کی شاعری ان یادوں سے معطر بھی ہے اور اشکوں سے منور بھی۔ 'بنت لمحات' کا آخری بند اس کی مثال ہے۔

سوا تمہارے مجھے کچھ نظر نہیں آتا
حیات نام ہے یادوں کا تلخ اور شیریں
بھلا کسی نے کبھی رنگ و بو کو پکڑا ہے
شفق کو قید میں رکھا، صبا کو بند کیا

ہر ایک لمحہ گریزاں ہے، جیسے دشمن ہے
نہ تم ملو گی نہ میں، ہم بھی دونوں لمحے ہیں
وہ لمحے جا کے جو واپس کبھی نہیں آتے

آخر الکلام! یہ عرض کر دوں کہ لاشعور میں پہنچنے والی بے شمار دبی ہوئی خواہشیں یا دبی ہوئی یادیں (Repressed memories) جا بجا شعوری طور پر ابھرتی رہتی ہیں کبھی کوشش سے، کبھی کوشش کے بغیر۔ یہ ابھرتی ہوئی خواہشیں آسودگی کا باعث بھی ہوتی ہیں اور اضطراب کا بھی۔

دائم الحبس اس میں ہیں لاکھوں تمنائیں اسدؔ
جانتے ہیں سینۂ پرخوں کو زنداں خانہ ہم

اختر الایمانؔ کی شاعری میں یادوں کا سلسلہ ہے اور اس کے علاوہ اختر الایمانؔ کی حسرتیں اور نا آسودگیاں ہیں، جو اس کے شعور سے آہستہ آہستہ لاشعور میں منتقل بھی ہوتی ہیں اور مجتمع بھی۔ میرے خیال میں دبی کچلی خواہشیں، لاشعور میں جا کر ساکت و جامد نہیں ہو جاتیں بلکہ متحرک اور زندہ رہتی ہیں اور نئی ترتیب اور پیچ درپیچ (Sequence) کے ساتھ غیر محسوس طور پر ابھرتی رہتی ہیں بطور خاص شاعری میں، لاشعور کا مواد، عجیب اشاراتی روپ دھار کر، انسانی جبلت کو وقتی طور پر آسودگی فراہم کرتا ہے کہ بقول غالبؔ۔

تھا خواب میں، خیال کو تجھ سے معاملہ
جب آنکھ کھل گئی نہ زیاں تھا نہ سود تھا

اختر الایمانؔ کے یہاں معاملہ کچھ ایسا ہی ہے۔ شعری رمز و ایما کے نظام اور اسلوب بیان میں نئے امکانات روشن کرنے کے علاوہ اختر الایمانؔ نے یادوں سے، محبوب کے پیکر سے، گمشدہ ماضی سے، شاعری کے تانے بانے بنے ہیں اور کبھی کبھی محبوب کے پیکر سے بصری لذت اٹھانے کا دل آویز ملفوظی اور فنکارانہ رچاؤ کے ساتھ انداز بیان اختیار کر کے نئی شاعری کو ایک نئی جہت دی ہے۔ اختر الایمانؔ کے یہاں خود شناسی ہے لیکن یہ خود شناسی کبھی

بھی خود پسندی یا نرگسیت (Narcissistic libido) نہیں بلکہ تفہیم کے نئے تناظرات کے ساتھ اختر الایمان کی شخصیت کے مخفی گوشوں تک رسائی حاصل کرنے کی معصوم سی کوشش ہے جو تنقید کا موضوع یقیناً ہے۔ 'ہاں' اور 'نہیں' کے درمیان پنڈولم کی طرح گردش کرنے والے شاعر کی کیفیت وہی ہوتی ہے جو غالب کے اس شعر میں ہے ۔

ایماں مجھے روکے ہے، جو کھینچے ہے مجھے کفر
کعبہ مرے پیچھے ہے، کلیسا مرے آگے

(مطبوعہ ماہنامہ ''آج کل'' نئی دہلی، نومبر، 2015)

شہر سے گاؤں تک دھندلائے ہوئے منظر

1936ء کی ترقی پسند تحریک کی از سرِ نو دریافت ہو کہ نہ ہو لیکن اس کے ساتھ ساتھ یا اس سے قریب نئے حلقۂ سخن میں ایسے نام اُبھرے ہیں جو رمز و ایما کے باوجود سخن سازی کا فن جانتے ہیں اور جن کے دم سے رہ و رسم کج کلاہی زندہ اور تابندہ ہے۔ دنیا کی ہر وہ شئے جو تکمیلیت کے حصول کے لیے بے قرار ہو خود سے گزر جاتی ہے کہ یہی اس کا مقدر ہے۔ لیکن اس مرحلے میں ایک مخصوص قسم کی انفرادیت جنم لیتی ہے، جو شخصیت میں ایک طرح کی ماورائیت اور غیر محدودیت سے عبارت ہے۔

زندگی کے خارجی مسائل اور حادثات نے، انسان کو بے حس و بے جان کر کے رکھ دیا ہے اور بے شمار آدمیوں کے اس جنگل میں، آج کا انسان، بھیڑ، بکری کی طرح ریوڑوں میں ہانکا جا رہا ہے اور اسے نہ تو اس کی پرواہ ہے کہ انسانیت کس طرح پامال ہو رہی ہے اور نہ ہی اس کا وقت ہے کہ وہ اس بات پر کچھ سوچے اور اس طرح الفاظ، اپنی قدر و قیمت گنوا چکے ہیں۔ آدھے ادھورے انسان، آدھے ادھورے فقرے اور کھوکھلے الفاظ، تصنع اور تکلف، رسمی انداز، غرض سب کچھ ایک دکھاوا یا ڈھکوسلہ ہے اور اصل صورت کچھ اس طرح ہے کہ ؎

مسجد کا گنبد سُونا ہے
مندر کی گھنٹی خاموش
جُزدانوں میں لپٹے
سارے آدرشوں کو

دیمک کب کی چاٹ چکی ہے
رنگ
گلابی
نیلے
پیلے
کہیں نہیں ہیں
تم اُس جانب
میں اِس جانب
بیچ میں میلوں گہرا غار
لفظوں کا پُل ٹوٹ چکا ہے
تم بھی تنہا
میں بھی تنہا

(لفظوں کا پُل)

شاعر یہاں کچھ سوچ رہا ہے کہ ایسا لگتا ہے کہ تمام مذہبی روایات اور قدریں مٹ چکی ہیں اور المیہ یہ ہے کہ یہ کہنا بھی دشوار ہے کہ قدروں کا وجود ہے بھی کہ نہیں؟ پھر دوسری مشکل یہ بھی ہے کہ محبت، وفا، خلوص جیسے الفاظ بھی اپنے معانی کھو چکے ہیں اور ایسا لگتا ہے کہ یہ الفاظ، جو ہمارے گہرے تاثرات کا اظہار کرتے تھے، اب واقعی بے معنی ہو گئے ہیں اور لُطف کی بات تو یہ ہے کہ ایک بے حد گہرے اور لطیف شاعرانہ انداز بیان سے، شاعر یہ دکھانا چاہ رہا ہے کہ آج کا انسان، تنہائی کا شکار، صرف اس لیے ہے کہ لفظوں کا پُل ٹوٹ چکا ہے۔ یہاں تک کہ مذہبی اصطلاحات کا استعمال اس کثرت سے ہونے لگا ہے کہ جو الفاظ عملی سطح پر برتے جانے تھے، وہ محض اور صرف بولنے کے لیے رہ گئے ہیں۔ اقوال اور افعال کے تضادات اور مذہبی اقوال کے پس پردہ سیاست نے معاملات کو اور صورت حال کو اور بھی پیچیدہ کر دیا ہے اور اس طرح مذہبی سیاست اور سیاسی مذہبیت نے، مذہب کے صحیح معنی اور مفہوم کو مسخ اور پراگندہ کر کے، ہمیں اُلجھا دیا ہے۔

بیسویں صدی کے اواخر اور اکیسویں صدی کے اوائل میں، ادبی قدریں بڑی تیزی سے بدلی ہیں۔ نئے موضوعات تلاش کیے گئے ہیں، شعری رمز وایما کے نظام اور بیان کے اسلوب میں نئے نئے امکانات پیدا ہوئے ہیں اور اظہار اور بیان کو نیا رخ اور نیا انداز ملا ہے۔ محبوب کے پیکر سے بصری لذت اٹھانے کا دل آویز ملفوظی انداز اور فنکارانہ رچاؤ بطور خاص نئی شاعری میں بہت اہم ہے۔ تمثیلی طور پر یہ اشعار بھی دیکھیں کہ ؎

وہ مری روح کی الجھن کا سبب جانتا ہے
جسم کی پیاس بجھانے کو بھی راضی نکلا
ساقی فاروقی

عجیب تھا، اس ہرے بھرے کھیت سے گذرنے کا تجربہ بھی
مگر یہ ہر عضو کی زباں پر جو ذائقہ زرد گھاس کا ہے
ظفر اقبال

ہر ادا آب رواں کی لہر ہے
جسم ہے یا چاندنی کا شہر ہے
ناصر کاظمی

پیاس جس نہر سے ٹکرائی، وہ بنجر نکلی
جس کو پیچھے کہیں چھوڑ آئے، وہ دریا ہوگا

جھکتی ہوئی نظر ہو کہ سمٹا ہوا بدن
ہر رس بھری گھٹا کو برس جانا چاہیے

کبھی بادل، کبھی کشتی، کبھی گرداب لگے
وہ بدن جب بھی سجے، کوئی نیا خواب لگے

موسم کہاں مانتا ہے تہذیب کی بندشوں کو
جسموں سے باہر نکل کے انگڑائیاں بولتی ہیں

ندا فاضلی

اور نظم ''جسم کی جستجو'' کا آخری بند دیکھئے کہ۔

خون کی تیز گردش میں تپتی ہوئی آنکھ ہوں
آنکھ اور خواب کے درمیان
روشنی تتلیاں، نیند، بیداریاں
جسم سے جسم تک
ہر ملن اک سفر، ہر سفر!
خواب کی آرزو
جسم کی جستجو

انسان کی حسرتیں اور ناآسودگیاں، لاشعور میں منتقل بھی ہوتی ہیں اور مجتمع بھی۔ میرے خیال میں، یہ دبی کچلی خواہشیں، لاشعور میں داخل ہو کر، ساکت و جامد نہیں ہوتی ہیں بلکہ متحرک اور فعال ہو کر زندہ ہو جاتی ہیں اور ترتیب و تزئین (Sequence) کے ساتھ، غیر محسوس طور پر، فن میں ابھرتی رہتی ہیں۔ اسے یوں دیکھیں کہ بے شمار دبی ہوئی خواہشیں، یا دبی ہوئی یادیں (Repressed memories) جا بجا شعوری طور پر، اُبھرتی رہتی ہیں، کبھی کوشش کے ساتھ اور کبھی کوشش کے بغیر۔ ندؔا فاضلی کا معاملہ بھی کچھ ایسا ہی ہے۔ آرزوؤں اور تمناؤں کا ضبط و فشار، اپنی ذات کو الجھائے بغیر اور کبھی کبھی اپنی ذات کا حصہ بنا کر، ندؔا کے کلام میں جس حد تک ہے، اتنا شاید ان کے معاصرین میں کہیں اور نہیں۔ ندؔا کے کلام سے تفہیم کے نئے تناظر سامنے آئے ہیں اور ندؔا کی شخصیت کے مخفی اور پوشیدہ گوشوں تک رسائی بھی ہو سکتی ہے۔

میرے خیال میں، ندؔا کی روح کا اضطراب، کبھی کبھی شدت اختیار کر لیتا ہے اور کبھی کبھی فراریت کی راہ اختیار کر لیتا ہے۔

وقت ندیوں کو اُچھالے کہ اڑائے پربت
عمر کا، کام گزرنا ہے، گزر جائے گی

ندؔا فاضلی

اسے آپ اگر فراریت نہ بھی مانیں، تو بھی ایک ایسا اندازِ بیان تو تسلیم کریں گے جہاں زمانہ اور گردشِ زمانہ سے بے تعلقی تو ہے ہی۔

ارادہ باندھنے تک، میری اپنی ذمے داری ہے
پھر اس کے بعد، جو ہو اُس پہ پچھتانا نہیں آتا

ندؔا فاضلی

اب کیا ہے کہ اس راہ پر چلتے ہوئے ندؔا نے خودی یا بے خودی کے فلسفے کا سہارا نہیں لیا ہے اور کسی بجھتی ہوئی قندیل سے روشنی کی تمنا بھی نہیں کی ہے۔ کیونکہ اُسے خوب معلوم ہے کہ اس قندیل سے اب کبھی روشنی ہونے والی نہیں۔ اس لیے ندؔا کسی غیر یقینی، نئے عہد کی جھوٹی خوشی، جھوٹی شان وشوکت سے خود کو فریب نہیں دینا چاہتا اور فطرت پرست شاعروں کی طرح، وہ فطرت کے حسین منظروں میں محو نہیں ہوتا اور ہوتا یہ ہے کہ وہ انسانی تخلیق کے اس بیکراں جذبے کو اپناتا ہے، جہاں انسان عظیم ہے۔ اور موت سے یہ سلسلہ ختم نہیں ہوتا بلکہ وہی سلسلہ، ایک بدلی ہوئی شکل میں یا ایک بدلے ہوئے انداز میں کچھ اس طرح شعری پیکر میں ڈھلتا ہے کہ۔

تمہاری قبر پر، جس نے تمہارا نام لکھا ہے
وہ جھوٹا ہے
تمہاری قبر میں، میں دفن ہوں
تم مجھ میں زندہ ہو
کبھی فرصت ملے تو فاتحہ پڑھنے چلے آنا

(والد کی وفات پر)

میری رائے میں، اردو شاعری میں خراجِ عقیدت کی ایسی کوئی اور مثال نہیں ہے۔ انسانی زندگی میں چھوٹی سے چھوٹی بات بھی بے معنی نہیں ہوتی۔ کبھی کبھی ایسا بھی ہوتا ہے کہ

آدمی کے بڑے سے بڑے کارنامے، اس کی شخصیت کے متعلق، اتنا کچھ نہیں بتا سکتے جتنا کہ ایک معمولی سی غلطی بیان کر کے رکھ دیتی ہے۔ چنانچہ انسان کے چھوٹے سے چھوٹے کام میں، اس کی پوری زندگی سما جاتی ہے۔ ندا کے ساتھ بھی کچھ ایسا ہی ہوا ہے۔ اسے یوں دیکھیں کہ زیست کا ہر لمحہ، انسان کو مبارزت کی دعوت دیتا ہے۔ انسان کو ہر لمحے میں زندگی اور موت کے درمیان فیصلہ کرنا پڑتا ہے۔ ہر گھڑی، انسان خود کو بناتا یا بگاڑتا رہتا ہے اور یا تو وہ آزادی حاصل کر لیتا ہے، یا لاشعور کی غلامی میں بے دست و پا ہو کر رہ جاتا ہے۔ یہ سچ ہے کہ زندگی، وقت اور لمحہ کے تسلسل کا نام ہے۔ لیکن یہ کسی بے معنی تسلسل کا نام نہیں۔ بلکہ یہ اپنے آپ کو تخلیق کرنے کا، ایک کبھی نہ ختم ہونے والا عمل ہے۔ ایک مسلسل جدو جہد ہے۔ انسان، بنا، بنایا پیدا نہیں ہوتا بلکہ اپنے آپ کو بناتا بھی ہے اور ہر لمحے یہی سلسلہ چلتا رہتا ہے۔ مگر اپنے آپ کو تخلیق کرنے کا طریقہ ہے، انتخاب اور یہ انتخاب کبھی کبھی شعوری طور پر ہوتا اور کبھی لاشعوری طور پر۔ بہر حال! انتخاب، انسان کی پوری زندگی پر اثر انداز ہوتا ہے۔ اصل چیز یہ ہے کہ آدمی، انتخاب کی ذمہ داری بھی قبول کر لے۔ ندا نے انتخاب تو ضرور کیا ہے مگر انتخاب کے ساتھ ساتھ موضوع پر گرفت بھی کی ہے۔ اور ان کی اکثر نظموں میں، موضوع، نظم کے پور پور سے ابھرتا ہے، اسے منہا کر دیجیے، نظم برباد ہو جائے گی اور رہی بات ہیئت کی، تو کیا ہے کہ ہیئت بھی موضوع کی زائیدہ اور پروردہ ہے۔ بلکہ میری رائے میں نرم آہنگ یا بلند آہنگ بھی موضوع سے الگ اپنا وجود نہیں رکھتا۔

اب ذرا ایک اور نظم بھی دیکھیے ''انتشار'' کہ یہاں صرف انتشار کی کیفیت ہی نہیں، بلکہ ایک تشنج زدہ معاشی نظام کی پریشانی بھی جھلکتی ہے، جیسے کہ یہ بند بھی دیکھیے کہ ؎

قصوروار بھوک ہے
جو مدتوں سے رائفل ہے
چیخ ہے
پکار ہے
یہی گناہ گار ہے

نہیں یہ بھوک تو کسی محل کی پہریدار ہے

غریب تابعدار ہے

گناہ گار ہے محل

مگر محل تو خود

سیاستوں کا اشتہار ہے

سیاستوں کے اردگرد بھی کوئی حصار ہے

عجیب انتشار ہے

نہ کوئی چور، چور ہے

نہ کوئی ساہوکار ہے

یہ کیسا کاروبار ہے

خدا کی کائنات کا

خدا ہی ذمہ دار ہے

انتشار

اس نظم میں ترقی پسندانہ فکر کے باوجود تمام معاملات و مسائل، انجام کار، 'خدا' کے سر ڈال دیئے جاتے ہیں۔ غالبؔ نے جب یہ کہا تھا کہ ۔

جب کہ تجھ بن نہیں کوئی موجود

پھر یہ ہنگامہ اے خدا، کیا ہے؟

تو کیا یہاں دوسرے مصرعے میں اللہ سے سوال ہے یا حیرت کا اظہار ہے یعنی استعجابیہ انداز ہے یا پھر طنزیہ یا تمسخرانہ انداز ہے۔ لہجہ بدلتے جایئے، مفہوم بدلتا جائے گا اور لہجہ دوسری زبان میں ترجمہ کر کے تو پیش نہیں کیا جا سکتا۔ اُسی طرح ۔

خدا کی کائنات کا

خدا ہی ذمہ دار ہے

ندؔا فاضلی

صرف لہجہ بدل کر دیکھیں تو باطن وظاہر کی منصوبہ بند تفہیم کی کوشش کے نتیجے میں یہ نظم وجود میں آ گئی ہے۔ جہاں صرف اور محض خارجی بحران ہی نہیں بلکہ اسی کے ساتھ ساتھ داخلی اضطراب بھی ہے۔ روایت سے ہم رشتہ ہونا، ضروری بھی ہے اور شاعری کی مجبوری بھی، مگر ندا کے یہاں علمی ترجیحات اور ادب کی تفہیمی رویوں کا اندازہ ہوتا ہے۔ یہ درجہ بند ہوں، مرحلہ دار ہوں کہ نہ ہوں اور اگر غیر مربوط اور بے نام سی ہوں تو بھی، اس آخری اور ضخیم شعری مجموعے کے مشمولات، رابطے اور اتصال کی حیثیت رکھتے ہیں کہ مختلف النوع تخلیقات کی کثرت، یک موضوعی تو نہیں مگر بہ ایں ہمہ، وحدت تاثیر کے حسن ولطف سے آراستہ شاعری شاذ و نادر ہی نظر آتی ہے۔

یہاں یہ عرض کر دوں کہ ہمارے بعض ادیب، مصنف اور افسانہ نگار، بطور خاص جدیدیت سے وابستگی کی وجہ سے، اپنی نگارشات میں انقلابیوں کو کچھ اس طرح پیش کرتے ہیں، جیسے وہ اپنی زندگی میں بطور خاص جنسی تعلقات میں شکست اور مایوسی کا منہ دیکھ چکے ہیں اور اس خفت کو مٹانے کے لیے، وہ انقلابی صفوں میں شامل ہو گئے ہیں۔ یعنی کچھ ایسا ہے کہ ''غمِ جاناں'' کو ''غمِ دوراں'' میں تبدیل کر کے وہ، اب اپنی شخصی اور ذاتی ناکامیوں کا بدلہ لینے کی کوشش کر رہے ہیں ہو سکتا ہے، اس طرح کے خیالات پیش کرنے والے، خود اعصابی امراض میں مبتلا ہوں یا ماضی میں ہوئے ہوں۔ مگر دوسروں کے لیے لڑنے والوں کے نام نہیں ہوتے۔

دوسروں کے لیے
لڑنے والوں کے نام نہیں ہوتے
وہ مقاموں سے جانے جاتے ہیں
کالنگا
ویت نام
افغانستان
بغداد

دوسروں کے لیے
مرنے والوں کے نام نہیں ہوتے
وہ تعداد سے پہچانے جاتے ہیں
تیس لاکھ
ایک لاکھ
بیس ہزار
ان کے نام نہیں ہوتے

حقیقت شاید یہی کہیں ہے اور بطور خاص خلیجی جنگ کے حوالے سے، بغداد اور صدام حسین کے پرچم بلند کرنے سے، فراز دار تک کا سفر، تواریخ کا حصہ ہی نہیں بلکہ دنیا نے یہ بھی دیکھا کہ کس طرح، قطرہ، سمندروں کی روانی پر چھا گیا اور یہ صیہونیت کے حامیوں کو ارضِ کربلا و نجف کا خون میں تر، ایسا پیغام تھا جسے اہل مصر اور اہل شام نے بھی بعد میں سمجھایا شاید، اب تک نہیں سمجھ سکے مگر امریکہ کے حاشیہ بردار، شاہان عرب نے حکمت و ایقانِ مُطّلب کی روایت کو فراموش کرنے میں ہی عافیت سمجھی اور یہ بات ذہن سے نکل گئی کہ خاک کعبہ کے پرستار، اگر دنیا سے رخصت ہو جائیں گے تو پھر یہ احترام سجدہ گاہ قدسیاں کب تک ممکن ہے؟ اسے یوں سمجھیں کہ۔

میداں کی ہار جیت تو قسمت کی بات ہے
ٹوٹی ہے کس کے ہاتھ میں تلوار، دیکھنا

یا پھر یوں سمجھیں کہ۔

یزید گھوم رہا ہے، یہیں کہیں شاید
نجف کی آب و ہوا پھر سے نوحہ خواں کیوں ہے؟

اور بطور خاص صدام حسین کے لیے جو غزل کہی گئی ہے، اس کے یہ اشعار بھی دیکھیں کہ۔

اس کو کھو دینے کا احساس تو کم باقی ہے
جو ہوا، وہ نہ ہوا ہوتا، یہ غم باقی ہے

جنگ کے فیصلے میداں میں کہاں ہوتے ہیں
جب تلک حافظے باقی ہیں، علم باقی ہے
تھک کے گرتا ہے ہرن، صرف شکاری کے لیے
جسم گھائل ہے مگر آنکھوں میں رَم باقی ہے

ایک فارسی ترکیب کی رُو سے غزل کا لفظ، غزال سے مشتق ہے اور مرتے ہوئے ہرن کی آنکھ میں جو کرب پایا جاتا ہے، اُسے غزل کہتے ہیں۔ اگر آپ اس تشریح کو قبول کرلیں تو ''آنکھوں میں رَم باقی ہے'' کی ترکیب واقعی لاجواب ہے۔ ندا کی شاعرانہ صناعی، کبھی کبھی، کسی شعر میں کچھ اس طرح ابھرتی ہے کہ پوری شعری روایت، اُبھر کر سامنے آجاتی ہے اور بطورِ خاص، صدام حسین نے جب فراز دار سے، دنیا کے سربراہوں کو دیکھا تو یہ دنیا اور اس میں مختلف ممالک کے سربراہان، اُسے بونے بالشتیے نظر آئے ہوں گے اور اسلامی ممالک کے قائدین یا نام نہاد، قائدین جو امریکہ کا پس خوردہ چن رہے ہیں اور دو چار لقمے جوڑ کر تہی جیبوں پر بھونک رہے ہیں اور سفید لبادوں میں چھپ کر اور عمدہ غذاؤں سے جسم کو پال کر، اور دنیاوی آسائشوں میں ڈوب کر، نام نہاد ہدایت کے ہنگامے کھڑے کر رہے ہیں اور ہمہ دم اسلام کو ذاتی اغراض و مقاصد کے حصول کے لیے استعمال کر رہے ہیں، دراصل اقبالؔ کے اس شعر کی تشریح مجسم کی صورت ہمارے سامنے ہیں کہ ؂

یہی شیخ حرم ہے، جو چُرا کر بیچ کھاتا ہے
گلیم بوذر و دلقِ اویسؓ و چادرِ زہراؓ

کوئی بندۂ صحرائی اور مردِ کہستانی، ایسا اب نظر نہیں آتا جو اسلام کے اغراض و مقاصد کی نگہبانی کر سکے اور واقعی فاروقی اور سلمانی روایات کو، زندہ کر سکے۔ اور یہ مکتب کی فضا ہو کہ مدرسے ہوں کہ دینی رہنما ہوں، دراصل، انہیں کے دم سے میخانۂ فرنگ آباد ہے کہ بقول اقبالؔ ؂

خداوندا! یہ تیرے سادہ دل بندے کہاں جائیں
کہ درویشی بھی عیاری ہے سلطانی بھی عیاری

اب ایک کام کی بات تو یہ بھی ہے کہ۔

دور سمندر پار سے کوئی کرے بیوپار
پہلے بھیجے سرحدیں، پھر بیچے ہتھیار
ندا فاضلی

سچائی تو یہ ہے کہ فلسطین، عراق، لیبیا، مصر اور شام تک رفتہ رفتہ سب ہی مامن اکھڑتے جا رہے ہیں اور سر منبر کوئی محتاط خطیب آج بھی الفاظ کے جال بن رہا ہے۔ مفسروں نے حق کی تفسیر بدل ڈالی ہے۔ انسانیت پامال ہو رہی ہے اور ریگنتی حیات کا بار اٹھائے، لوگ ماضی کی طرف لوٹ رہے ہیں۔ ماضی پرستی کی دبیز چادر اوڑھے، ہم حال کو بھی ماضی کی توسیع سمجھتے ہیں اور یہ بات ذہن سے نکل گئی ہے کہ وقت کے ساتھ حقیقتیں بدل چکی ہیں یعنی یہ کہ "ثبات" ایک تغیر کو ہے زمانے میں۔

اب کیا ہے کہ ندا کی نظر گہری ہے اور وہ صرف سطحی تشابہہ اور تماثل سے فریب میں نہیں آتا اور کسی بھی شئے کی نزاکت کو دیکھنے والی نظر رکھتا ہے، اس کی اپنی تلاش، اپنی نظر اور اپنا تجربہ، اسے صاف راستوں سے بھٹکا دیتا ہے اس لیے کہ بھٹکنے والے راستوں کے پیچ وخم سے بخوبی واقف ہوتے ہیں اور یہاں دل کی جہد پیہم میں فیض گمرہی بھی ہے اور پھر کچھ ایسا بھی ہے کہ راستوں کی گرد سے دھندلائے منظر، منزل سے قریب کر دیتے ہیں۔

اپنی تلاش، اپنی نظر، اپنا تجربہ
رستہ ہو چاہے صاف، بھٹک جانا چاہیے
چپ چپ مکاں، راستے گم سم، نڈھال وقت
اس شہر کے لیے کوئی دیوانا چاہیے

ایک انٹرویو میں اکرم نقاش کے سوال کے جواب میں ندا فاضلی نے بڑے پتے کی بات کہی ہے کہ:

تہذیب واخلاق کی کوئی ایک تعریف ممکن نہیں۔ یہ عہد بہ عہد بھی بدلتی رہتی ہے اور ایک عہد میں مختلف ذہنی سطحوں کے لحاظ سے بھی بدلتی رہتی ہے۔

(اذکار، شمارہ نمبر-22، جنوری، فروری، مارچ، 2013، ص98)

میرے خیال میں جو کل تھا، وہ آج تو نہیں ہے اور جو آج ہے وہ کل رہے نہ رہے مگر یہ کوئی حرف مجرمانہ نہیں۔ اس لیے کہ وقت سب کچھ بدل دیتا ہے اور یہی تبدیلی ہے جسے ہم دیکھتے ہیں۔ یعنی یہ کہ ہم کسی حقیقت کو نہیں دیکھتے بلکہ بدلتی ہوئی حقیقت کو دیکھتے ہیں اور حقیقت کا صحیح شعور، حقائق کی تبدیلی کا صحیح شعور ہی ہے، کچھ اور نہیں۔

یہ وقت جو تیرا ہے، یہ وقت جو میرا ہے
ہر گام پہ پہرہ ہے، پھر بھی اسے کھونا ہے

یہاں گزرتے ہوئے وقت میں کھو دینے کا احساس بھی ہے لیکن وقت کی ناقابل تسخیر صفت دکھائی نہیں دیتی اور یوں کہ۔

کسی دیوار سے ٹکرایا، نہ در سے گزرا
وقت حیرت ہے، خدا جانے کدھر سے گزرا
انقلابوں کا کوئی وقت، نہ تاریخ، نہ دن
جب بھی پانی، کسی سیلاب کا، سر سے گزرا

کیا سارا وقت، اسیر وقت ہے یا یہی وقت، خدا کا حکم صادر کر دیتا ہے؟ اگر وقت ہمیشہ سے موجود ہے اور ہمیشہ رہے گا تو کیا یہ مظہر صفت خداوندی نہیں؟ قرۃ العین حیدر نے وقت کے فلسفے پر صفحات کے صفحات سیاہ کر دیے۔ لیکن قرۃ العین حیدر، تواریخی حقائق کی رو میں بہہ کر آگے نکل گئیں اور یہ کام کی بات چھوٹ گئی کہ تاریخ میں ہر واقعہ غیر متوقع ہوتا اور ہر عہد سیاست میں، کچھ ان دیکھے اور انجانے ہاتھ ہوتے ہیں، جو اجتماعی زندگی کا نظام بناتے ہیں اور وہ ہاتھ کسی کو نظر نہیں آتے۔ اس لیے میرے خیال میں وقوعات یا واقعات سایے میں ہی پروان چڑھتے ہیں۔ اور انقلابوں کا بھی کوئی وقت نہیں ہوتا اور کوئی یہ نہیں بتا سکتا کہ انقلاب، کب ہوگا، کہاں ہوگا، کہاں سے ہوگا اور کیسے ہوگا؟ اس لیے جو شخص بھی مستقبل کے بارے میں پیش گوئیاں کرے گا، اسے بہت سے مسائل کا سامنا کرنا ہوگا اور نئے اور انجان علاقوں سے گزرنا ہوگا اور حتمی رائے تو ممکن نہیں۔ اس لیے کہ آنے والے وقت کو کسی نے بھی دیکھا نہیں ہے اور بیکراں ہوتے ہوئے لمحوں کا منظر، تو سب دیکھ ہی رہے ہیں۔

یہاں یہ عرض کر دوں کہ مختلف ادیان کے اثرات، ہمارے ادیبوں میں بطور خاص، قرۃ العین حیدر اور انتظار حسین کے یہاں تو ہیں ہی مگر ندا فاضلی جیسے روشن خیال شاعر بھی کبھی کبھی ایسی عجیب و غریب باتوں سے متاثر ہو کر کوئی نظم لکھتے ہیں تو حیرت ہوتی ہے۔ ''ابھی کچھ اور قصہ ہے'' ایسی ہی ایک نظم ہے۔ جہاں مرکزی خیال بقول ندا فاضلی یہ ہے کہ ''مقدس انجیل کے مطابق حضرت عیسیٰ'' مصلوب ہونے کے بعد دوبارہ ظاہر ہوئے'' میں اس نظم پر کچھ لکھنے سے قبل نظم ہی پیش کر دوں تا کہ اصل متن سامنے رہے اور مغالطہ نہ ہو۔ بہر حال! نظم کچھ اس طرح ہے۔

نہیں!
ٹھہرو!!
ابھی پردہ نہیں کھینچو!
ڈرامہ ختم ہونے میں
ابھی کچھ سین باقی ہیں
یہاں تک تو
وہ مجرم ہے
جو سولی پر لٹکتا ہے
یہاں تک تو
بدن ہے وہ
جو کیلوں پر سسکتا ہے
یہاں تک تو
وہ غم ہے
ماں کی آنکھوں سے چھلکتا ہے
جو، اب تک ہو چکا ہے
کھیل کا وہ ایک حصہ ہے

یہاں سے آگے
جو لکھا ہے
وہ کچھ اور قصہ ہے
تماشہ کو تماشائی
یہیں گر چھوڑ بیٹھیں گے

جو رشتہ
زندگی کا موت سے ہے
تو ڑ بیٹھیں گے
......ابھی کچھ اور قصہ ہے

پہلے تو یہ عرض کر دوں کہ مذہب کا نظام، انسانی ذہن کو بہت سے تضادات سے نجات دلاتا ہے۔ اس سے انسانوں کو بہت سے سوالوں کے بنے بنائے جوابات مل جاتے ہیں اور انہیں اپنے مسائل پر غور کر کے حل تلاش نہیں کرنے پڑتے۔ اس طرح بہت سے انسان، اس نظام میں، ایک گوشہ عافیت اور سکون محسوس کرتے ہیں۔

یہاں تک تو فریب پیا ہی ہے اور یہ بھی اگر کسی کو سکون پہنچائے تو یہ بھی ٹھیک ہی ہے لیکن، جب میں ان عقائد کو سراب کہہ کر پکارتا ہوں تو مجھے اپنے سراب کے تصور کی توضیح کرنی چاہئے کہ میری نظر میں سراب کی مثال کولمبس (Columbus) کا امریکہ پہنچ کر، یہ کہنا تھا کہ اس نے ہندوستان تلاش کر لیا ہے۔ اسے ہندوستان پہنچنے کی اتنی خواہش تھی کہ اس خواہش کی شدت نے اسے غلط نتائج پر پہنچنے پر مجبور کر دیا تھا۔ اس قسم کے سراب کی دوسری مثال بعض ماہرین نفسیات کا یہ تصور ہے کہ بچوں میں جنسی جذبات موجود نہیں ہوتے۔

سراب، انسانی خواہشات کی شدت کا مرہون منت ہوتا ہے اور اس حوالے سے وہ نفسیاتی مریضوں کی جنونی کیفیت اور مصنوعی ایمان (Delusions) کے قریب ہوتا ہے۔ مریضوں کے مصنوعی ایمان کو تو، ہم منطق کی رو سے غلط ثابت کر سکتے ہیں۔ لیکن اس نفسیاتی سراب کو غلط ثابت نہیں کیا جا سکتا۔

اگر ایک اوسط آمدنی والے خاندان کی لڑکی، یہ باور کر لے کہ ایک دن ایک امیر شہزادہ آ کر، اس سے شادی کر لے گا تو یہ ممکن ہے اور ایسا ہو سکتا ہے اور کبھی کبھی ایسا ہوا بھی ہے۔ اس لیے یہ حیرت آمیز مسرت کی بات تو ہو سکتی ہے یا کبھی کبھی ہوتی بھی ہے۔ لیکن عیسیٰؑ کا زمین پر واپس آ کر، اس دنیا کو جنت بنانا، بعید از قیاس ہے اور اس کا کوئی امکان ہے ہی نہیں۔ چاہے، ہم اس یقین کو سراب کہیں، یا دیوانگی کا حصہ، یہ ہمارے نقطۂ نظر پر منحصر ہے۔ مسیح کے دوبارہ آنے کا یقین، کسی لوہار کے اس ایمان سے مختلف نہیں کہ ایک دن اس کا سارا لوہا، سونے میں منتقل ہو جائے گا۔ سراب کا تعلق، حقیقت سے نہیں، انسانی خواہشات سے ہے اور مذہبی عقائد کا مسئلہ یہ ہے کہ ہم انہیں سچا ثابت نہیں کر سکتے اور ہم نے جو صدیوں کی محنت اور ریاضت سے جو علم حاصل کیا ہے اور انسان اور کائنات کے بارے میں جن حقیقتوں کا سراغ لگایا ہے، وہ عقائد، ان سے کوئی مطابقت یا مماثلت نہیں رکھتے۔ اب یہ اور بات ہے کہ ہم انہیں صحیح ثابت نہیں کر سکتے تو غلط بھی ثابت نہیں کر سکتے۔ میرے خیال میں صحیح، غلط یا سچ اور جھوٹ کے علاوہ کچھ اور بھی ہے اور یہ کائنات اب بھی مکمل نہیں کہ بقول اقبال ؎

یہ کائنات ابھی ناتمام ہے شاید
کہ آ رہی دمادم صدائے کن فیکون

میں مسیحی عقائد یا دیگر ادیان کے حوالے سے یہ کہنا چاہتا ہوں کہ اگر ہم مذہبی عقائد کو، ادراکی اور عقلی کاوشوں سے یا دلائل اور براہین سے ثابت نہیں کر سکتے تو ان پر ایمان لانے میں کیا قباحت ہے؟ اگر ان عقائد کی حمایت، روایات سے ہوتی ہے اور اگر ان عقائد سے بہت سے بے سہارا اور غم زدہ لوگوں کو ڈھارس ملے تو پھر یہ فریب پیہم ہی سہی، مگر اس سے ایک سہارا تو ملتا ہے۔ جس طرح ہم کسی شخص کو کسی عقیدے پر، ایمان لانے پر مجبور نہیں کر سکتے، اسی طرح، ہم کسی کو ایمان نہ لانے پر بھی مجبور نہیں کر سکتے۔ میں نے اکثر دیکھا ہے کہ مذہبی عقائد کی بحث میں لوگ، حقائق سے چشم پوشی کرتے ہیں اور الفاظ کے ایسے معانی نکالتے ہیں، جو بعید از قیاس ہوتے ہیں۔ مذہبی لوگ، خدا کا ایسا تجریدی تصور پیش کرتے ہیں، جنہیں انہوں نے اپنے ذہنوں میں تخلیق کیا ہوتا ہے اور پھر بضد ہوتے ہیں کہ انہوں

نے حقیقت پالی ہے۔ اصحاب فکر جانتے ہیں کہ ایسا تصور، انسان کی اپنی بے بسی اور مجبوری کا احساس ہے لیکن یہی بے حسی اور مجبوری کی زمین، خدا اور مذہب کے تصورات کے لیے بہت زرخیز ثابت ہوئی۔ میرا مقصد، یہاں صرف یہ ہے کہ ایسے فرسودہ حقائق یا فرسودہ عقائد کی نفسیاتی توجیہہ پیش کرنا ہے، جن کی حیثیت سراب سے زیادہ نہیں۔ مزید برآں، یہ بھی عرض کردوں کہ ہماری فکر کا پہلا اور آخری نقطہ، انسان اور اس کے ارضی رشتوں کا اثبات ہی ہے۔ اللہ اور انسان کا ہر رشتہ، دراصل، انسان اور انسان کے رشتے پر ہی منحصر ہے اور یہی وہ محبت کا رشتہ ہے جسے حافظ نے یوں پیش کیا ہے کہ ۔

خلل پذیر، بود، ہر بنا کہ می بینی
بجز بنائے محبت کہ خالی از خلل است

اور اسے یوں سمجھیں کہ ۔

دردِ دل کے واسطے پیدا کیا انسان کو
ورنہ طاعت کے لیے کچھ کم نہ تھے کروبیاں

مسئلہ یہ ہے کہ محبت کے رشتے ٹوٹ چکے ہیں اور اسی لیے شیرازہ بکھر رہا ہے۔ ادیان، عقائد، مسلک، عبادت کے طریقے، پہلے بھی بہت تھے اور اب بھی بہت ہیں مگر اس فرق کے ساتھ کہ اب خدا پرستی کے پردے میں، کبھی ذاتی اور کبھی سیاسی اغراض و مقاصد حاصل کیے جاتے ہیں کہ بقول غالب ۔

خدا کے واسطے پردہ نہ کعبے سے اٹھا زاہد
کہیں ایسا نہ ہو، یاں بھی وہی کافر صنم نکلے

اب ایک اور نظم بھی دیکھیے — ''جنگ'' ۔

سرحدوں پر فتح کا اعلان ہوجانے کے بعد
جنگ
بے گھر بے سہارا
سرد خاموشی کی آندھی میں بکھر کے

ذرہ ذرہ
پھیلتی ہے
تیل
گھی
آٹا
کھنکتی چوڑیوں کا روپ بھر کے
بستی بستی ڈولتی ہے
دن دہاڑے
ہر گلی کوچے میں گھس کر
بند دروازوں کی سانکل کھولتی ہے
مدتوں تک
جنگ!
گھر گھر بولتی ہے
سرحدوں پر فتح کا اعلان ہو جانے کے بعد

پوری نظم ایک دائرے کی صورت ہے یعنی جس مصرعے سے شروع ہوتی ہے اسی مصرعے پر ختم ہو جاتی ہے۔ یہاں میرے خیال میں وہی ترقی پسندانہ فکر ہے جو ساحر کی مشہور نظم ''پرچھائیاں'' میں ہے۔ اصل یہ ہے کہ جیت کا جشن ہو کہ ہار کا سوگ، بہر حال! یہ سچ ہے کہ دونوں ہی طرف زندگی میتوں پر روتی ہے اور زیست فاقوں سے تلملاتی ہے مگر جس وقت میں یہ لکھ رہا ہوں، اُسی وقت ٹیلی ویژن پر شام کے خلاف امریکہ کی فوجی کارروائی کی خبر تیزی سے دوڑنے لگی اور بحث و مباحثے کے نتیجے میں، اس کے امکانات سامنے آئے۔ قرینہ غالب ہے کہ ایسا ہی ہوگا اور اگر ایسا ہوا تو اسی کیمیاوی ہتھیار کی بحث ہوگی، جیسی بحث عراق کے حوالے سے ہو چکی ہے اور پھر جنگ کے نتیجے میں شام بھی عراق کی طرح تباہ ہوگا اور پٹرول اور قدرتی گیس کے ذخائر، امریکہ کی ذاتی ملکیت ہو ہی جائیں گے اور ہمارے دینی رہنما اسے بھی ہمارے بداعمالی

کی سزا اقرار دے کر دامن جھاڑ کر نکل جائیں گے مگر کیا یہ دین داری ہے؟ یا اسلام کے پردے میں امریکہ پرستی ہے۔ میرے خیال میں لات و منات، کعبے سے نکل کر ہمارے اندر آ گئے ہیں اور کچھ ایسا ہے کہ ع

ترا دل تو ہے صنم آشنا! تجھے کیا ملے گا نماز میں؟

آج یعنی حال کے صیغے میں، اس قسم کے حالات پیدا ہو رہے ہیں، جہاں سامراجی قوتیں، انسان کو جنگ کی بھٹی میں ایک بار پھر جھونکنے کے لیے ساز باز کر رہی ہیں اور جنگی فضا، سازگار ہو رہی ہے۔ اور اس پورے مرحلے میں معاشی اور اقتصادی مسائل بھی شامل ہیں اگر ہم یہ سمجھتے ہیں کہ ہم غیر جانبدار رہے تو ہم محفوظ رہیں گے تو شاید یہ غلط فہمی ہے۔ اور اگر ہم یہ سمجھتے ہیں کہ ترک وطن سے ہم محفوظ ہو جائیں گے تو یہ ہماری خوش فہمی ہی کہی جائے گی اور سچائی بقول ندا فاضلی یہ ہے کہ

ملک خدا میں ساری زمینیں ہیں ایک سی
اس دور کے نصیب میں ہجرت نہیں رہی
سب اپنی اپنی موت سے مرتے ہیں ان دنوں
اب دشتِ کربلا میں شہادت نہیں رہی
مسمار ہو رہی ہیں دلوں کی عمارتیں
اللہ کے گھروں کی حفاظت نہیں رہی

حقیقت بدل چکی ہے اور مذہبی روایات، ماضی میں کہیں ہیں۔ لیکن یہ سچ ہے کہ ترک وطن، ہجرت نہیں اور دشت کربلا میں، صدام حسین اور ان کے رفیقان جنگ کے بعد شہادت نہیں ہوئی۔ ہاں! یہ ہوا کہ ایک نام نہاد اور فرضی یا نام کی حکومت چلی اور کبھی کبھی کچھ ناکام بغاوت بھی ہوئی اور اس طرح سب اپنی اپنی موت سے مرنے لگے اور سپاہ ستم خیمہ زن رہے۔ طنابیں کسی رہیں اور زمین مسکن شر رہی رہی آسمان مگر سراب آلود تھا۔

بہر حال! جس طرح ندا کے یہاں، نظموں کا ارتکاز اور ایجاز، غیر متعلق ثانیوں کو، گوارہ نہیں کرتا اسی طرح غزلوں میں ندا کے یہاں، قوافی کا التزام بھی ہے اور غزل

اور ملتزمات غزل کے آداب بھی دیکھے جا سکتے ہیں۔ شعری مزاولت میں ندآ نسبتاً کہنہ مشق ہیں اس لیے انوکھے پن کی تلاش کے باوجود، وہ کہیں کہیں بہکے ہیں اور کبھی کبھی ایسا شعر بھی کہتے ہیں کہ۔

سورج کو چونچ میں لیے مرغا کھڑا رہا
کھڑکی کے پردے کھینچ دیے رات ہوگئی

مگر اسی غزل میں دو اشعار واقعی قابل ستائش ہیں۔ یعنی وقت کا تصور بھی ہے اور بیزاری کا اظہار بھی کچھ اس طرح کہ۔

پھر یوں ہوا کہ وقت کا پانسا پلٹ گیا
امید جیت کی تھی، مگر مات ہوگئی
نقشہ اٹھا کے کوئی نیا شہر ڈھونڈیے
اس شہر میں تو سب سے ملاقات ہوگئی

مگر یہ بات لطف سے خالی نہیں کہ آج تک مرغا، سورج کو چونچ میں لیے کھڑا ہوا ہے اور اقبال کے شاہین کی طرح بلند آشیاں بھی ہے اور ندآ کا نام آتے ہی وہی مرغا ذہن میں ابھر کر ندا کی پہچان بن جاتا ہے۔

اب میں اس گیت کا ذکر کروں گا جسے گیت نما نظم کہنے میں دشواری نہیں ہوتی ہے۔ پہلے گیت سنیں۔

نیبو کی پھانکوں سے
نینا رسیلے
بیلا، چمبیلی سی کھلتی عمریا
جھانکے کنویں تال تاکے نہریا
چھم چھم سے تھم جائے چلتی بجریا
چکنی ڈھلانیں، لچک دار ٹیلے
نیبو کی پھانکوں سے......

گورا بدن جیسے بجتار و پیا
سوتے میں اٹھ اٹھ کے بڑ ائے مَیّا
ہر روز لوگوں سے ٹکرائے بھیا
دیکھیں تو رستہ نہ چھوڑیں ہٹیلے
نیبو کی پھانکوں سے......

یہاں میں عنوان چشتی کا سہارا لینا چاہوں گا:

گیت کی اس ہیئت کے علاوہ ایسی تمام ہیئتیں جن میں گیت کی داخلی خصوصیت، غنائیت، داخلیت، جذبے کی شدت اور وحدت ہو، نسوانی لب ولہجہ اور بول چال کی زبان کا آہنگ ہو اور وہ گیت کی ہیئت سے قریب تر بھی ہو، گیت نما، نظمیں ہیں۔

(اردو شاعری میں جدیدیت کی روایت، عنوان چشتی، ص 88)

میں عنوان چشتی سے متفق ہوں اور اس طرح کا ایک اور گیت پیش کروں گا۔

کئی دنوں سے چاند اُگا، نہ سورج نکلا ہے
جب سے تم پردیس گئے ہو، بہت اندھیرا ہے
رات رات بھر پانی برسے
دھول اڑے دن دن بھر
لوہارن لوہے کو پیٹے
لگے ہتھوڑا من پر
جب سے تم پردیس گئے ہو، بہت اندھیرا ہے

اس گیت کے حوالے سے عنوان چشتی ارقام فرماتے ہیں:

اس گیت میں ایک برہنی، اپنے سوامی کو یاد کرتی ہے، چونکہ اس کا سوامی نظر سے دور ہے۔ اس لیے ساری دھرتی تاریک ہے۔ لوہار، لوہے کو پیٹے، یا بڑھئی لکڑی کو چیرے، چوٹ اس کے دل پہ لگتی ہے اور نئی صراحی کے پانی کی

موجودگی نے گیت میں لگن کی پیاس کو اور نمایاں کر دیا ہے۔ اور ہجر کے اس پورے عمل میں خود کلامی یا حسرت زدگی کا احساس ہے مگر مجبور، اپنے دل سے مجبور ہو کر، کوئی خارجی عمل نہیں کرتی بلکہ خود کلامی کرتی ہے۔ اس گیت کا یہی انداز اسے حسی گیت بناتا ہے۔

(اردو شاعری میں جدیدیت کی روایت، عنوان چشتی، ص144)

جدیدیت، اسے تسلیم کرے یا نہ کرے لیکن جدیدیت کی شعری روایت، بہت حد تک ندا کی شاعری میں لسانی تجربات اور تخلیقی تحرک سے عبارت ہے۔ میرے خیال میں، تخلیقی عمل، جب شاعر کی زندگی کی بڑھتی اور پھیلتی پیچیدگیوں کو اپنی ذات میں جذب کر لے تو الفاظ، شاعری کے سانچے میں ڈھل جاتے ہیں۔ ندا کی انفرادی زندگی میں الجھن ہے یا بھاگ دوڑ کی زندگی ہے یا کچھ اور ہے مگر اسے ایک پرسکون اور پرمسرت زندگی کی تمنا ضرور ہے۔ یہ بڑا ہی تخیلاتی (Imaginative) انداز ہے اور ایک ایسے خواب کی طرح، جو حقیقت سے دور ہے مگر ندا کی شاعری میں نہ تو Inductive انداز ہے نہ Deductive اور بس Imaginative انداز بیان ہی شاعری کو راس آ رہا ہے۔ جیسے کہ یہ اشعار دیکھئے۔

ہوا کام کوئی نہ، معمول سے، گزارے شب و روز کچھ اس طرح
کبھی چاند چمکا غلط وقت پر کبھی گھر میں سورج اُگا دیر سے
کہیں رُک گئے راہ میں بے سبب کہیں وقت سے پہلے گھر آئی شب
ہوئے بند کھل کھل کے دروازے سب، جہاں بھی گیا میں گیا دیر سے
سجا دن بھی، روشن ہوئی رات بھی، بھرے جام لہرائی برسات بھی
رہے ساتھ کچھ ایسے حالات بھی، جو ہونا تھا جلدی ہوا دیر سے

تخلیقی عمل کے علاوہ، تکنیک، اسالیب، ندرت اور معنویت کے ساتھ لہجے کی تازگی، فکر کی گہرائی، شگفتگی، خیالات کا اچھوتا پن، موضوعات میں تنوع، عصری مسائل کو برتنے کا شعور، سب اہم پہلو ہیں اور نئی علامتیں، نئی لفظیات، بھی بجا طور پر، ندا کی شاعری کی شناخت کراتی ہیں۔

جدید شاعری میں جنن شعرا کا رنگ منفرد ہے۔ وہ صرف اپنے طرزِ اظہار کی وجہ سے نہیں بلکہ طرزِ فکر یا پھر طرزِ احساس کی وجہ سے پہچانے جاتے ہیں لیکن اس کا مطلب یہ نہیں کہ طرزِ اظہار، اہم نہیں کہ یہ بھی احساسِ جمال اور اندازِ فکر کا ایک اہم پہلو ہے اور منطقی، علامتی، تمثیلی یا بیانیہ ہو سکتا ہے۔ مبہم اور ادھورے جذبے، دھندلے خیالات نامکمل تجربے اور منتشر خیالات کے اندر سے، شاعر کا حسنِ اظہار اپنے کام کی بات ڈھونڈ نکالتا ہے اور اسے منظم یا نیم منظم، فنی پیکر عطا کر دیتا ہے۔ ایسا کرنے میں، اس کا ذہن مستقل مصروفِ عمل رہتا ہے اور زندگی سے غذا، فراہم کرتا ہے اور آخر الکلام یہ عرض کر دوں کہ ہر لفظ، خود ایک علامت ہے لیکن یہ اسی وقت ہو سکتا ہے جب اس لفظ کے ساتھ کوئی ذہنی یا جذباتی کیفیت وابستہ ہو۔ اور اسی قبیل کا ایک شعر یہ بھی ہے کہ۔

وہ آدمی جو مرا گھر جلانے آیا تھا
مری ہی طرح سے بے خانماں لگا مجھ کو

(ماہنامہ نیا ورق — اکتوبر تا مارچ، 2014)

مجاؔز: ایک آوازِ شکستِ ساز

زندگی کے صرف 44 سال (اکتوبر 1911ء سے دسمبر 1955ء تک) اور ادبی سفر کے تقریباً 25 سال، واقعی بہت ہی کم ہیں۔ مگر یہیں 1930ء سے ترقی پسند تحریک کا سلسلہ شروع ہوتا ہے اور وہ کوئی اسٹڈی سرکل تھا یا اردو کے نو وارد ادباء اور شعراء کا مرکز تھا کہ بقول رفیق احمد نقوؔی:

> اس کے (اسٹڈی سرکل کے) بیشتر جلسے باقاعدہ طور پر سید بشیر الدین صاحب لائبریرین کے مکان پر ہوتے تھے۔ اس کے شرکاء میں خود، ڈاکٹر اشرف، سبطِ حسن، اختر حسین رائے پوری، حیات اللہ انصاری، مجاز، شہاب ملیح آبادی، خواجہ احمد عباس، مشرف اطہر علی، شاہد لطیف وغیرہ ہوتے تھے۔ اسی زمانے میں، مجاؔز نے اپنی مشہور نظمیں ''انقلاب''، ''نذرِ خالدہ'' (خالدہ ادیب خانم کی علی گڑھ آمد پر) اور ''رات اور ریل'' لکھی۔
>
> (ترقی پسند تحریک اور علی گڑھ، رفیق احمد نقوی، مشمولہ ترقی پسند ادب، پچاس سالہ سفر، مرتب قمر رئیس، ص 23)

اسی سلسلے نے علی گڑھ مسلم یونیورسٹی سے، ہمیں، سردار جعفری، مجاؔز، جذبی، جاں نثار اختر وغیرہ جیسے اہم نام دیئے۔ میں یہاں یہ عرض کر دوں کہ آل احمد سرور سے قمر رئیس تک، ترقی پسندوں کا مولد و مصدر شاید علی گڑھ ہی رہا ہو۔ اور یہاں یہ بھی قابلِ ذکر ہے کہ شارب ردولوی نے اسرار الحق مجاؔز کے عنوان سے ایک مونو گراف (Monograph)، ساہتیہ

اکادمی دہلی سے 2009ء میں شائع کرکے مجاز کے حالات زندگی اور معاصرین (Contemporaries) کے حوالے سے کم وبیش تمام احوال وکوائف بیان کردیئے ہیں اوراس کا انتساب پروفیسر گوپی چند نارنگ کے نام کردیا ہے۔ بلاشبہ یہ کتاب یا مونوگراف ایک معیاری تحقیقی مقالہ ہے۔ جسے ہم ایک دستاویزی اہمیت کی کتاب کی حیثیت سے تسلیم کرسکتے ہیں۔ میں شارب ردولوی کی اس کاوش کو قابل ستائش قرار دینے میں تامل نہیں کروں گا اس لیے کہ یہاں شارب ردولوی ایک اچھے محقق کی طرح ہر پہلو کو پورے وثوق سے پیش کرتے ہیں اور یہ مصدق اور غیر مصدق کے درمیان ایک خط تنسیخ کی طرح ہے اس لیے کہ یہاں مجاز کے رُودادِ غمِ اُلفت میں دنیا کے افسانے بھی آگئے ہیں مگر میں تو مجاز کی شاعرانہ صناعی کا قائل ہوں اس لیے میں یہاں کچھ بلیغ ادبی اشارے بھی کررہا ہوں— میرے خیال میں کبھی کبھی ایسا بھی ہوتا ہے کہ شاعر کے ذہن میں کئی تصویریں ابھرتی ہیں۔ اور ایسا بھی ہوسکتا ہے کہ ان کا صحیح مفہوم اوران کی شخصیت سے ان کا اصلی یا حقیقی تعلق واضح نہیں ہوتا۔ تمثیلی طور پر مجاز کی نظم ''آوارہ'' کا یہ بند بھی دیکھیے۔

اک محل کے آڑ سے نکلا وہ پیلا ماہتاب
جیسے مُلّا کا عمامہ، جیسے بنیے کی کتاب
جیسے مفلس کی جوانی، جیسے بیوہ کا شباب
اے غمِ دل کیا کروں، اے وحشتِ دل کیا کروں

پہلے تو یہ عرض کردوں کہ پیلا پن، پورے بند میں تشبیہ کی صورت ہے۔ یعنی جس طرح مہتاب پیلا ہے اسی طرح مُلّا کا عمامہ پیلا ہے اور بنیے کی کتاب کا کاغذ بھی پیلے رنگ کا ہے اور پھر اسی طرح مفلس کی جوانی بھی پیلی ہے اور بیوہ کا شباب بھی پیلا ہی ہے۔

سوال یہ ہے کہ آخر مُلّا کے عمامے اور بنیے کی کتاب کو چاند سے کیسی نسبت ہوسکتی ہے؟ اور دوسرا سوال یہ ہے کہ شاعر کے ذہن میں یہ دونوں ہی تصویریں ساتھ ساتھ کیوں آئی ہیں؟ بادی النظر میں یہ کہا جاسکتا ہے کہ مُلّا کا عمامہ، مذہب کی علامت ہے اور بنیے کی کتاب سرمایہ داری کی علامت ہے اور اسی لیے مجاز جیسے ترقی پسند شاعر کو، دونوں ہی سے

اختلاف ہے۔ لیکن سوال تو یہ بھی ہے کہ کیا صرف نظریاتی اختلاف یا ترقی پسندانہ فکر نے ان دونوں تصویروں کو شاعر کے ذہن میں، اس قدر گہرا تاثر مرتسم کر دیا ہے کہ چاند کے ذکر میں، وہ ان کی مدد لینے پر مجبور ہے۔ ہو سکتا ہے کہ ذاتی تجربات میں کسی صاحب عمامہ اور کسی سود خور اور قرض خواہ بنیے کے بھی کھاتے سے کچھ تلخ یادیں وابستہ ہوں اور چاند کو دیکھ کر، وہی تلخ یادیں، شاعر کے اندر ہی اندر کارفرما ہو رہی ہوں اور اسی لیے چاند کے نظارے کو اظہار کا بہانہ بنا کر، شاعر کے اندر ہی اندر وہی تاثرات، مرتسم ہوئے اور وہ انہیں تاثرات کی فنی شبیہ پیش کر رہا ہے۔ ایسا بھی ہو سکتا ہے مگر ایک امکان تو یہ بھی ہے کہ چاند، کسی ناقابل حصول مقصد کی علامت ہو اور اس مرحلے میں مذہبی اور اخلاقی بندشیں ہوں اور دولت و ثروت کی کمی راہ میں حائل ہو۔ ہو سکتا ہے کہ چاند، مُلّا کا عمامہ اور بنیے کی کتاب، شاعر کی زندگی میں کسی حادثے کے مختلف رخ ہوں۔ اس تجزیہ اور تشریح کی صداقت تو اسی وقت ممکن ہے، جب شاعر کی نجی اور پرائیویٹ زندگی اور اس سے سربستہ تمام تر رازوں تک ہماری رسائی ہو سکے ہو سکتا ہے کہ یہ خاص اندازِ نظر، استحصال کی مختلف صورتوں کی جانب بلیغ ادبی اشارہ ہو۔

اب ذرا زندگی سے شاعری تک اس سفر کے کچھ صفحات کی باز دید یا بازیافت کی جائے کہ اب میں اسی نظم ''آوارہ'' کے ایک اور بند کی طرف لے جاؤں گا۔

رات ہنس ہنس کر یہ کہتی ہے کہ میخانے میں چل
پھر کسی شہناز لالہ رُخ کے کاشانے میں چل
یہ نہیں ممکن تو پھر اے دوست ویرانے میں چل
اے غم دل کیا کروں، اے وحشتِ دل کیا کروں

یہاں منظر سلیم کا یہ اقتباس اہم ہو جاتا ہے کہ:

ایک اور بھی بات معلوم ہوئی ہے جو کچھ کم اہمیت نہیں رکھتی۔ ایک صاحب نے جو مجاز کے علی گڑھ یونیورسٹی میں طالب علمی کے زمانے میں بھی ان کے ساتھ تھے، 1936 اور 1937 میں دہلی میں مقیم تھے، مجاز سے ان کا ملنا

جلنار بنتا تھا اور اب خاصی معروف شخصیت کے مالک ہیں، بتایا کہ ان دنوں مجازؔ کا دہلی کے بعض شبستانوں میں بھی آنا جانا تھا اور وہاں کسی ایک لڑکی سے ان کا سلسلہ بھی چل رہا تھا۔ انہوں نے بتایا کہ مجازؔ کی مشہور نظم 'آوارہ' میں اس لڑکی کا نام بھی آ گیا ہے اور جہاں تک انہیں یاد پڑتا ہے 'آوارہ' کے جس بند میں اس کا نام آیا ہے اس کے مصرعے یہ ہیں۔

رات ہنس ہنس کر یہ کہتی ہے کہ میخانے میں چل

پھر کسی شہناز لالہ رُخ کے کاشانے میں چل

(مجازؔ، حیات اور شاعری، منظر سلیم ،ص 49)

میں محولہ بالا اقتباس کی صحت پر بحث نہیں کروں گا لیکن میں اسے نہ تو زیب داستان قرار دوں گا اور نہ ہی اسے مصدق ہی مان لوں گا اس لیے کہ عشق کے معاملات میں پردہ داری بھی ہوتی ہے اور رازداری بھی۔ مگر یہ بھی سچ ہے کہ سات پردوں میں محبت جسے چھپاتی ہے، معلوم نہیں کیوں، وہی بات شہر در شہر چلی جاتی ہے — ناقد یا محقق کسی کو پارسا یا گنہگار قرار نہیں دیتا اسی لیے کہ زندگی کے مسائل اتنے سہل نہیں ہوتے جتنے اخلاقیات کے اصول ہوتے ہیں۔ اخلاقیات کی بحث عموماً غلط سوالوں سے شروع ہوتی ہے۔ اسی لیے صحیح جواب کا سوال ہی پیدا نہیں ہوتا۔ بہرحال! بات یہیں ختم نہیں ہوتی اور اس سے آگے کی داستان یوں ہے کہ:

اس زمانے میں، مجازؔ جس فلیٹ میں رہتے تھے اس کے نیچے والے حصہ میں ایک نرس نورا سنگھ نام کی رہتی تھی۔ یہ کسی اسپتال میں ملازم نہیں تھی بلکہ نجی طور پر نرس کا کام کرتی تھیں۔ مجازؔ کی مشہور نظم 'نرس کی چارہ گری' انہیں سے متعلق معلوم ہوتی ہے۔ مس نورا سنگھ نے اس زمانے میں مجازؔ کی شراب نوشی روکنے کی کوشش کی اور کہا کہ 6 بوتلیں وسکی تمہارے لیے لیکن اس کا عہد کرو کہ ہمارے ہی گھر پیو گے اور باہر کہیں نہیں پیو گے۔

(مجازؔ: حیات اور شاعری، منظر سلیم، ص 45)

میرے خیال میں یہاں، جو، ادائے دلداری ہے یا نیاز غم خواری ہے وہ کہیں اور نہیں ۔ اور یہ صرف تخیلات کی پرواز ہو، ایسا بھی نہیں۔ جیسے کہ یہ اشعار، دیکھئے ۔

وہ اک نرس تھی چارہ گر جس کو کہئے
مداوائے دردِ جگر جس کو کہئے
سفید اور شفاف کپڑے پہن کر
مرے پاس آتی تھی اک حور بن کر
گھڑی چپ، گھڑی کرنے لگتی تھی باتیں
سرہانے مرے کاٹ دیتی تھی راتیں
دوا، اپنے ہاتھوں سے مجھ کو پلاتی
اب اچھے ہو، ہر روز مژدہ سناتی

میرے خیال میں، یہ صرف اور محض منظر نگاری ہو، ایسا کہنا مشکل ہے۔ اور ویسے اس میں کوئی قابل اعتراض بات تو نہیں ہے۔ اگر آپ اسے محبت نہ مانیں تو حیرت ہے اور اگر آپ محبت کی وجہ جاننا چاہیں تو مجھے عرض کرنے دیں کہ محبت کی کوئی وجہ نہیں ہوتی۔ اور محبت میں تو — شاید ہر بات بے وجہ ہی ہوتی ہے۔

اگر یہاں منظر سلیم ہی کے توسط سے فرحت اللہ انصاری کی رائے بھی شامل کر لیں تو بات کچھ اس طرح ہو جاتی ہے:

> پھر یہ بھی ایک حقیقت ہے کہ مجازؔ نے اس عشق کی ناکامی کے بعد لکھنؤ میں ایک اسی قسم کی دوسری خاتون پر جو (وہ اس وقت بھی شادی شدہ تھیں) زندہ اور دہلی والی خاتون ہی کے جیسے صاحب مرتبہ شوہر کی بیوی ہیں۔ ایک نظم لکھی جس کا عنوان ہے 'مادام'۔ دہلی والا زخم ایسا ہی کاری ہوتا تو وہ تھوڑے ہی عرصے بعد کسی دوسری 'مادام' کے حسن کا قصیدہ آن بان سے لکھنے نہ بیٹھ جاتے۔
>
> (راوی — فرحت اللہ انصاری، بحوالہ منظر سلیم، ص 49)

دروغ بر گردنِ راوی، مگر علی سردار جعفری کا اسی سے مطابقت رکھتا ہوا یہ اقتباس بھی دیکھیں:

اس زمانے میں مجازؔ کی ذاتی زندگی کا سب سے زیادہ تکلیف دہ وہ واقعہ ہوا۔ اس نے عمر بھر میں صرف ایک لڑکی سے محبت کی اور وہ بھی شادی شدہ تھی۔ اس لیے مجازؔ کی محبت خاموش تھی۔ لیکن شعروں میں چھلکی پڑتی تھی۔ وہ ہوس کی منزل تک کبھی نہ جا سکا۔ دل میں انقلاب اور بغاوت کی آگ جل رہی ہے جسے شراب بھی نہیں بجھا سکتی۔ سب سے پہلے جام ان محبوب ہاتھوں سے ملا تھا، جنھیں مجازؔ نے کبھی چھونے کی کوشش نہیں کی۔ اس کیفیت میں مجازؔ کی سب سے حسین اور اس عہد کی سب سے بھرپور نظم ''آوارہ'' کی تخلیق ہوئی۔ جس میں مجازؔ کے ذاتی غم، اس کے انقلابی احساسات کے ساتھ مل کر ایک ہو گئے ہیں:

شہر کی رات اور میں ناشاد و ناکارہ پھروں
جگمگاتی جاگتی سڑکوں پر آوارہ پھروں
غیر کی بستی ہے کب تک دربدر مارا پھروں
اے غمِ دل کیا کروں اے وحشتِ دل کیا کروں

یہ نظم نوجوانوں کا اعلان نامہ تھی اور ''آوارہ'' کا کردار اردو شاعری میں بغاوت اور آزادی کا پیکر بن کر ابھر آیا ہے۔ اس سے پہلے یہ لفظ صرف پریشان حال اور پریشان روزگار کے معنوں میں استعمال ہوتا تھا۔

(لکھنؤ کی پانچ راتیں، علی سردار جعفری، ص79)

محولہ بالا اقتباس میں کئی باتیں الجھی ہوئی ہیں۔ جیسے کہ یہ جملہ ''مجازؔ نے عمر بھر میں صرف ایک لڑکی سے محبت کی اور وہ بھی شادی شدہ تھی'' — سردار جعفری یہاں دو باتوں پر بہت زور دے رہے ہیں۔ پہلی بات ہے ''صرف ایک لڑکی'' اور دوسری بات ہے ''شادی شدہ'' — مجھے یہ عرض کرنے دیں کہ پہلی بات کی تصدیق ممکن نہیں اور ویسے ''شادی شدہ'' لڑکی نہیں، بھرپور عورت ہوتی ہے۔ اور اگر شادی شدہ سے محبت غلط

ہے تو کیا غیر شادی شدہ سے صحیح ہے؟ نارسائی کا مسئلہ تو دونوں ہی جگہ ہے۔ اور شادی شدہ عورت کے بارے میں یہ کہنا کہ سب سے پہلا جام، ان محبوب ہاتھوں سے ملا تھا جنھیں مجاز نے کبھی چھوا تک نہیں — کیا قابلِ وثوق ہے؟ اس سلسلے سے پہلے تو جگر کا یہ شعر سن لیں۔

میں گنہگارِ جنوں، میں نے یہ مانا لیکن
کچھ اُدھر سے بھی تقاضائے نظر ہوتا ہے

اس میں شبہ نہیں کہ مجاز کے رشتے اکثر اوقات میں ہوس سے مل جاتے ہیں یا نکل آتے ہیں۔ ظاہر ہے دونوں میں فرق صرف نقطۂ نظر کا ہے۔ وہی بات جو ایک کے یہاں مجاز ہے، دوسرے کے یہاں لذت پرستی کا روپ دھار سکتا ہے۔ ذوق ہی اس کا فیصلہ کر سکتا ہے کہ ہوس کیا ہے اور مجاز کیا ہے؟ اردو شاعری میں زیادہ تر مجاز سے ہی گفتگو کرتے ہیں اس لیے ان کی باتیں، اسی دنیا کی باتیں معلوم ہوتی ہیں۔ جہاں یہ باتیں ڈھکوسلہ بن گئی ہیں وہاں خلوص کی کمی ہے۔ جہاں ایسا نہیں ہے وہاں وہ نشتر ہیں، جو دل کے پار ہوتے ہیں۔ ان کی اپیل دائمی ہے۔ انسان خواہ کسی بھی طرح کی معیشت اور معاشرت کے ادارے قائم کر لے، وہ اپنی فطرت کے جذباتی پہلو سے کبھی بھی ناآشنا نہیں رہ سکے گا۔ اب ذرا، اس بند پر بھی توجہ مبذول فرمائیں۔

یہ رُوپہلی چھاؤں، یہ آکاش پر تاروں کا جال
جیسے صوفی کا تصور، جیسے عاشق کا خیال
آہ لیکن کون جانے، کون سمجھے جی کا حال
اے غمِ دل کیا کروں، اے وحشتِ دل کیا کروں

میرے خیال میں، جگر نے تو شاہدِ مطلق کو مجاز کا پرتو لطیف قرار دیا ہے۔

صوفی نے جس کو شاہدِ مطلق سمجھ لیا
اک پرتو لطیف تھا حسنِ مجاز کا

زندگی، عقل اور عشق — یہ تین ایسے اہم پہلو ہیں، جو فکر اور جذبے دونوں پر حاوی ہیں اور اسی میں خرد کی بخیہ گری بھی ہے اور جنوں کی پردہ دری بھی اور یہ دونوں ہی صرف جلوے ہیں اور یہی دلکش بھی ہیں۔ اس میں شبہ نہیں کہ زیست کا نظم وضبط، عقل کا مرہونِ منت ہے۔ لیکن زیست کا لطف تو عشق کے بغیر خاص نہیں ہوسکتا۔ اس لیے شاعر کو یہ مشورہ دینا کہ وہ صرف خداداد، عقل کی راہ پر چلے۔ یک طرفہ بات ہوگی۔ اور پھر یہ بھی سوال ہے کہ خداداد عشق کے حقوق کس کے سر جائیں گے؟ اگر شاعر، صرف عقل کی راہ پر چلے تو پھر زندگی میں بے کیفی کے سوا، کچھ نہ ہوگا۔

محبت تجرید نہیں ہوسکتی۔ محبت، کسی کی محبت ہوتی ہے۔ اسی طرح جیسے نفرت کسی کی نفرت ہوتی، فکر کو تجرید پسند ہے لیکن جذبے کو تجرید پسند نہیں۔ محبت کا مطلب صرف محبت کا شعور نہیں بلکہ محبوب کی دل ربائی کا شعور ہے، جس کی تخلیق تخیل کرتا ہے۔ خالص مجاز سے گفتگو کرتے ہوئے، غالبؔ نے محبوب کی رعنائی سے تخیل ہی میں لطف اندوز ہونے کی کوشش کی ہے۔

اس نزاکت کا بُرا ہو، وہ بھلے ہیں تو کیا
ہاتھ آئیں تو انھیں ہاتھ لگائے نہ بنے

جگرؔ بھی عشق وحسن کو تخیلی دنیا سے باہر نہیں لانا چاہتے۔

عشق کیا چیز ہے اک حشر درآغوشِ خیال
حسن کیا خواب ہے اک چشمِ تماشائی کا

آرٹ کی تخلیق اس وقت تک ممکن نہیں، جب تک اس میں خارجی حقیقت کی جلوہ گری نہ ہو۔ نفسیاتی طور پر دیکھا جائے تو جو خلوص مجازؔ کی شاعری میں ہے، کسی دوسری شاعری میں ممکن نہیں۔ مجاز کی ایک نظم ہے "کس سے محبت ہے؟"

صرف دو تین بند دیکھیے۔

بتاؤں کیا تجھے اے ہمنشیں کس سے محبت ہے
میں جس دنیا میں رہتا ہوں وہ اس دنیا کی عورت ہے
سراپا رنگ و بُو ہے پیکرِ حسن و لطافت ہے
بہشت گوش ہوتی ہیں گہر افشانیاں اس کی

اور گیارہ (11) بند کی اس نظم میں یہ دو بند بھی دیکھئے کہ یہ بھی ایک پہلو ہے۔

وہ میری جرأتوں پر بے نیازی کی سزا دینا
ہوس کی ظلمتوں پر ناز کی بجلی گرا دینا
نگاہ شوق کی بے باکیوں پر مسکرا دینا
جنوں کو درسِ تمکیں دے گئیں نادانیاں اس کی

مرے چہرے پہ جب فکر کے آثار پائے ہیں
مجھے تسکین دی ہے میرے اندیشے مٹائے ہیں
مرے شانے پہ سر تک رکھ دیا ہے گیت گائے ہیں
مری دنیا بدل دیتی ہیں خوش الحانیاں اس کی

کیا یہ عشق مجازی نہیں؟ مجھے اس سے کوئی بحث نہیں کہ اس پردۂ زنگاری میں معشوق کون ہے؟ مگر کچھ تو ہے جس کی پردہ داری ہے۔

اب ذرا ''نورا'' کے یہ اشعار بھی دیکھئے کہ۔

مہک گیسوؤں سے چلی آ رہی تھی
مرے ہر نفس میں بسی جا رہی تھی
مجھے لیٹے لیٹے شرارت کی سوجھی
جو سوجھی بھی تو کس قیامت کی سوجھی
ذرا بڑھ کے کچھ اور گردن جھکا لی
لب لعلِ افشاں سے اک شے چرا لی

وہ شئے جس کو اب کیا کہوں کیا سمجھئے
بہشت جوانی کا تحفہ سمجھئے
شراب محبت کا اک جامِ رنگیں
سبوزارِ فطرت کا اک جامِ رنگیں
میں سمجھا تھا، شاید بگڑ جائے گی وہ
ہواؤں سے لڑتی ہے لڑ جائے گی وہ
میں دیکھوں گا اس کے بپھرنے کا عالم
جوانی کا غصہ بکھرنے کا عالم
ادھر دل میں اک شورِ محشر بپا تھا
مگر اس طرف رنگ ہی دوسرا تھا
ہنسی اور ہنسی اس طرح کھلکھلا کر
کہ شمع حیا رہ گئی جھلملا کر

میرے خیال میں شاعری میں لطیف ہوسناکی کے اظہار میں کوئی مضائقہ نہیں اور ایسی مثالیں تو غالبؔ کے یہاں بھی ہیں۔

دھول دھپّا اس سراپا ناز کا شیوہ نہ تھا
ہم ہی کر بیٹھے تھے غالبؔ پیش دستی ایک دن

مجازؔ کے یہاں لطف کی بات یہ ہے کہ ایسا لگتا ہے کہ شاعر، اپنے جسم کی سرگوشیوں کو سُن رہا ہے مگر وصال کی ساعت تو نکلتی جارہی ہے۔

اب ذرا، ایک اور پہلو کی طرف بھی آیئے کہ مجازؔ کا تعلق علی گڑھ سے تھا۔ یوں تو بہت سے ادباء اور شعراء کا تعلق علی گڑھ سے رہا ہے لیکن جو والہانہ اندازِ بیان ''نذرِ علی گڑھ'' میں ملتا ہے، ویسی مثالیں شاذ و نادر ہی مل سکیں گی تمثیلی طور پر یہ اشعار بھی دیکھیں کہ۔

آ آ کے ہزاروں بار یہاں خود آگ بھی ہم نے لگائی ہے
پھر سارے جہاں نے دیکھا ہے یہ آگ ہمیں نے بجھائی ہے

جو ابر یہاں سے اٹھے گا وہ سارے جہاں پر برسے گا
ہر جوئے رواں پر برسے گا، ہر کوہ گراں پر برسے گا
ہر شہر طرب پر گرجے گا، ہر قصر طرب پر کڑکے گا
یہ ابر ہمیشہ برسا ہے یہ ابر ہمیشہ برسے گا

علی گڑھ کی عظیم الشان روایت کا یہ دلکش اظہار قابل ستائش ہے۔ میرے خیال میں ایسے اشعار، کسی یونیورسیٹی کے لیے نہیں کہے گئے ہوں گے۔

اسی طرح ''نذرِ خالدہ'' مجاز کی نظم بہت حد تک رومانی اظہار کی خوبصورت نظم ہے۔ ترکی کی ایک انقلابی خاتون خالدہ ادیب خانم کے علی گڑھ یونیورسیٹی میں استقبال کے موقع پر یہ نظم پڑھی گئی تھی۔ مجاز کے یہاں زبان و بیان کا جو حسن ہے، وہ اس کے معاصرین میں شاید و باید ہی ملے تو ملے۔ بہر حال! اس دلکش نظم کے کچھ بند دیکھئے۔

دل، مسرت کی فراوانی سے دیوانہ ہے آج
دیکھنا یہ کون آخر زیبِ کاشانہ ہے آج
کیفِ صہبائے طرب میں غرق میخانہ ہے آج
ہر شجر ساقیِ مئے، ہر پھول پیمانہ ہے آج
غنچہ و گل تھے یہی لیکن یہ رعنائی نہ تھی
اس گلستاں میں بہار اس دھوم سے آئی نہ تھی

پھر ادھر آئے نہ آئے یہ شمیم جاں فزا
پھر میسّر ہو نہ ایسا سماں، ایسی ہوا
چھیڑ اس انداز سے اے مطربِ رنگیں نوا
ٹوٹ جائے آج اک اک تار تیرے ساز کا
ذکر جس کا زہرہ و پرویں کے کاشانہ میں ہے
وہ صنم بھی آج اپنے ہی صنم خانہ میں ہے

(نذرِ خالدہ)

مجھے یہ عرض کرنے دیں کہ انقلابی تحریکات وقت کے ساتھ ساتھ بدلتی رہتی ہیں۔ سیاست ملکی ہو یا عالمی ہو، کبھی سیدھی لکیر پر نہیں چلتی۔ باغی، وقت کے ساتھ ساتھ آگے بڑھتا ہے اور تخت نشیں بھی ہو جاتا ہے مگر جو تاثرات، فن میں متشکل ہو جاتے ہیں، وہ ہمارے ادب میں شامل ہو ہی جاتے ہیں۔ ترقی پسند تحریک بھی میری رائے میں ایک اسلوبیاتی تنظیم ہے۔

اسی طرح ''رات اور ریل'' ایک تصویری عمل تو ہے مگر زندگی کے اسرار و رموز بھی یہاں زیریں سطح پر نظر آتے ہیں۔ تمثیلی طور پر یہ اشعار بھی دیکھیں کہ۔

ڈال کر گزرے مناظر پر اندھیرے کا نقاب
اک نیا منظر، نظر کے سامنے لاتی ہوئی
صفحۂ دل سے مٹاتی عہدِ ماضی کے نقوش
حال و مستقبل کے دلکش خواب دکھلاتی ہوئی
دامن تاریکئ شب کی اڑاتی دھجیاں
قصرِ ظلمت پر مسلسل تیر برساتی ہوئی
زد میں کوئی چیز آ جائے تو اس کو پیس کر
ارتقائے زندگی کے راز بتلاتی ہوئی
ایک اک حرکت سے اندازِ بغاوت آشکار
عظمت انسانیت کے زمزمے گاتی ہوئی

(رات اور ریل)

یہاں نظم میں تخلیقی تحرک، شروع سے آخر تک برقرار رہتا ہے۔ مجاز ایک قادرالکلام شاعر ہیں لیکن ان کی کامیابی نظموں تک محدود نہیں کی جا سکتی بلکہ غزلوں کے منفرد اشعار بھی مجھے بہت پسند آئے۔ تمثیلی طور پر یہ اشعار بھی دیکھیں کہ۔

شوق کے ہاتھوں اے دلِ مضطر کیا ہوتا ہے کیا ہوگا
عشق تو رسوا ہو ہی چکا ہے حسن بھی کیا رسوا ہوگا

تم بھی مجاز، انسان ہو آخر، لاکھ چھپاؤ عشق اپنا
یہ بھید مگر کھل جائے گا، یہ راز مگر افشا ہوگا

غزلوں میں اکثر خواب کی سی کیفیت اور تلازمات ہوتے ہیں، جن کے تحت الشعوری اہمیت ظاہر کرنے کی ضرورت نہیں۔ محبوب اور شراب، اس خواب کے تمنائی محرک ہیں۔ ان میں منطقی ربط نہ سہی، جذباتی ربط تو ہے۔ بقول غالب ؎

کرے ہے قتل لگاوٹ میں تیرا رو دینا
تری طرح کوئی تیغ نگہ کو آب تو دے
پلا دے اوک سے ساقی جو ہم سے نفرت ہے
پیالہ گر نہیں دیتا، نہ دے شراب تو دے

اب ذرا مجاز کے یہ اشعار بھی دیکھیں ؎

یہ میرے عشق کی مجبوریاں معاذ اللہ
تمہارا، راز، تمہیں سے چھپا رہا ہوں میں
بتانے والے، وہیں پر بتاتے ہیں منزل
ہزار بار جہاں سے گزر چکا ہوں میں
مجھے سنے نہ کوئی مستِ بادۂ عشرت
مجاز ٹوٹے ہوئے دل کی اک صدا ہوں میں

میں یہاں یہ عرض کردوں کہ ہر جگہ صرف نقطۂ نظر کا فرق ہے۔ خود غالب کے یہاں بھی محبت کوئی مطلق صداقت یا حیثیت نہیں رکھتی اور غالب، محبوب کی پرستش نہیں کرتے۔ اس نقطۂ نظر کی سچائی اور حقیقت پسندی قابلِ ستائش ہے۔ غالب کا عشق امیرانہ عشق ہے، میر کا عشق فقیرانہ عشق ہے اور داغ کا عشق رندانہ ہے۔ مگر پرستش سے قطعیت سے انکار، خود غالب نے یوں کیا ہے کہ ؎

خواہش کو احمقوں نے پرستش دیا قرار
کیا پوجتا ہوں، اس بت بیداد گر کو میں

اب ذرا یہ اشعار بھی دیکھیں کہ ؎

جنونِ شوق، اب بھی کم نہیں ہے
مگر وہ آج بھی برہم نہیں ہے
بہت مشکل ہے، دنیا کا سنورنا
تری زلفوں کا پیچ و خم نہیں ہے
مجاز اک بادہ کش تو ہے یقیناً
جو، ہم سنتے تھے وہ عالم نہیں ہے

یہاں یہ بھی عرض کردوں کہ دنیا کا سنورنا یا بدلنا، واقعی بہت مشکل ہے۔ ادیب یا شاعر انقلاب نہیں لاسکتا اور مجھے یہ تسلیم کرنے میں تامّل ہے کہ ادب یا شاعری سے حالات بدل جائیں گے۔ ہم سب شاید اس بات سے بے خبر ہیں کہ واقعات یا وقوعات سائے میں پروان چڑھتے ہیں۔ کچھ ایسے ان دیکھے اور انجانے ہاتھ ہیں، جو اجتماعی زندگی کا تانا بانا بنتے ہیں اور وہ ہاتھ ہمیں نظر ہی نہیں آتے۔ تاریخی واقعات اس پر شاہد ہیں کہ وقت کے ساتھ ساتھ سب کچھ بدل جاتا ہے اور اس مرحلے میں بہت سے چالاک موڑ بھی آتے ہیں اور تنگ و تاریک راہ دری بھی گذرگاہ بن جاتی ہے کہ بقول ایلیٹ:

History has many cunning passages and contrived corridors.

(—Eliot)

بہر حال! رومان سے انقلاب تک، اس سفر میں مجاز، ایک رومانی اور انقلابی شاعر کی حیثیت سے ہمارے ادب میں شامل ہیں اور رہیں گے مگر اس فرق کے ساتھ کہ مجاز کے یہاں دلبری غالب ہے اور قاہری مغلوب۔ میں تو یہاں تک کہوں گا کہ مجاز ایک ایسا رومانی شاعر ہے، جو ہنستا کھیلتا، زندگی کے تجربات اور حوادث سے گزرتا ہے مگر اس کی رگ رگ رومانی ہے۔ تمثیلی طور پر اشعار بھی دیکھیں ؎

ہاں! ذرا جرأت دکھا اے جذبِ دل
حسن کو پردے پہ اپنے ناز ہے
ہم نشیں، دل کی حقیقت کیا کہوں
سوز میں ڈوبا ہوا، اک ساز ہے
آپ کی مخمور آنکھوں کی قسم
میری میخواری ابھی تک راز ہے
حسن کو ناحق پشیماں کر دیا
اے جنوں یہ بھی کوئی انداز ہے
ساری محفل جس پہ جھوم اٹھی مجاز
وہ تو آوازِ شکستِ ساز ہے

تحت الشعوری نفسیات کہتی ہے کہ تخیل کی تہہ میں بھی جذبے کی کارفرمائی میں چپکے چپکے اور زیریں سطح پہ جاری رہتی ہیں۔ فکری تخیل خواہ جتنی کاوشیں کرے، جذبے کے اثر سے اپنا دامن بچا نہیں سکتا۔ وہ بھی کسی نہ کسی، ایسی بے نام آرزو کو پورا کرنا چاہتا ہے، جس کی تکمیل شعوری زندگی میں نہیں ہو سکی اور اس کی یادوں نے تحت الشعور میں ہی پناہ حاصل کر لی۔ اب یہ دبی کچلی یادیں ابھرنے لگیں اگر کبھی ایسا ہے کہ فکری تخیل جذبے سے محروم ہے، تو وہ تخلیق سے بھی محروم ہی ہوگا کہ بقول میر ؎

دل سے رخصت ہوئی کوئی خواہش
گریہ کچھ بے سبب نہیں ہوتا

غالبؔ نے اس جذباتی حقیقت کو "میکدہ" اور "طلسمِ مستیٔ دل" کہا ہے ؎

طلسمِ مستیٔ دل آں سوئے ہجومِ سرشک
ہم ایک میکدہ دریا کے پار، رکھتے ہیں

اب کیا ہے کہ "گریہ کچھ بے سبب نہیں ہوتا" کی مثال یوں دیکھیں کہ ؎

روداد غم الفت، ان سے، ہم کیا کہتے، کیوں کر کہتے
اک حرف نہ نکلا ہونٹوں سے اور آنکھ میں آنسو آ بھی گئے
یہ رنگ بہار عالم ہے، کیوں فکر ہے تجھ کو اے ساقی
محفل تو تری سونی نہ ہوئی کچھ اٹھ بھی گئے کچھ آ بھی گئے
اس محفل کیف و مستی میں اس انجمنِ عرفانی میں
سب جام بکف بیٹھے ہی رہے ہم پی بھی گئے چھلکا بھی گئے

اسی طرح کچھ اشعار اور بھی دیکھیں۔

دیکھیں گے ہم بھی کون ہے سجدہ طراز شوق
لے سر اٹھا رہے ہیں ترے آستاں سے ہم
بخشی ہیں ہم کو عشق نے وہ جرأتیں مجاز
ڈرتے نہیں سیاستِ اہل جہاں سے ہم

اور 1950ء میں کہی گئی غزل کے یہ اشعار بھی دیکھیں۔

خرد کی اطاعت ضروری سہی
یہی تو جنوں کا زمانہ بھی ہے
نہ دنیا نہ عقبیٰ، کہاں جائیے
کہیں اہل دل کا ٹھکانہ بھی ہے
مجھے آج ساحل پہ رونے بھی دو
کہ طوفان میں مسکرانا بھی ہے
زمانے سے آگے تو بڑھیے مجاز
زمانے کو آگے بڑھانا بھی ہے

اوّل الذکر، اشعار پر آپ توجہ مبذول فرمائیں تو دوسرے شعر میں ایک یاس آمیز کیفیت کا اظہار ہے اور دوسرے اور تیسرے شعر میں غم اور مایوسی کی ایک کیفیت ہے۔ شاعر بہت ہی کم الفاظ میں اپنی کیفیت کا اظہار کچھ اس طرح کر رہا ہے، جیسے کوئی

ٹھنڈی سانس بھر کر خاموش ہو جائے اور اگر اس جذبے پر فکری انداز سے نظر ڈالیں تو شاید، شاعر، خود کلامی میں مصروف ہے۔ وہ حقائق کو بجنسہ قبول کرنے پر راضی نہیں بلکہ اپنے استفسار کا ہدف بنا رہا ہے اور چھوٹی بحر میں استدلال کی گنجائش نہیں اس لیے بات کچھ اس طرح کی ہو گئی کہ ۔

ہر چند بگولا مضطر ہے، اک جوش تو اس کے اندر ہے
اک رقص تو ہے، اک وجد تو ہے، بے چین سہی، بے تاب سہی
(اکبر الہ آبادی)

شاعروں کی تخلیقات کا ادبی، فنی، لسانی، ساختیاتی، سماجی، ثقافتی اور تنقیدی تجزیہ تو بہت عام ہے اور اہل دانش کسی بھی فن پارہ کی ادبی حیثیت کا تعین ہمیشہ کرتے رہے ہیں۔ اور یہی ان کا موضوع بھی ہے۔ تعین قدر کا مسئلہ بھی زور شور سے سامنے لایا گیا۔ کہیں داد و تحسین کے فلک شگاف نعرے بلند ہوئے اور قارئین تذبذب کے شکار ہو گئے اور کہیں کوئی قعر مذلت سے کبھی باہر نہ آ سکا۔ میر، غالب اور نظیر مگر ایسے شعراء ہیں، جو اپنے دور سے کہیں زیادہ بعد میں مقبول ہوئے۔ اس لیے نفسیات کو بطور علم ہی نہیں، بلکہ ادبیات اور انتقادیات میں زیادہ اہمیت حاصل ہوئی۔ آپ کسی بھی شاعر یا ادیب کی تحلیل نفسی (Psychoanalysis) کر کے دیکھیں، آپ کو وہ سب کچھ نظر آئے گا، جو بصورت دیگر، آنکھوں سے اوجھل ہے۔

یوں تو جنسیت (Sexuality) کی تسکین جنسی افعال (Accomplishment of sexual act) سے ہوتی ہی ہے لیکن شاعروں اور ادیبوں کے یہاں کبھی کبھی ارتقائی جنسیت بھی ہوتی ہے۔ جیسے کہ فرائڈ نے تحلیل نفسی کر کے دکھایا ہے۔ جیسے آپ یہ اقتباس بھی دیکھیں:

No, says Freud, "sexuality is unable to take this simple form, because it comes into the conflict with the stern prohibition of the super ego and ego in the

psyche. The wealth of ideology is produced in its attempts to sublimate the conflict. The ideology, includes religion, morals, art, philosophy, neuroses and dreams."

—Sigmund Freud

میں یہاں یہ عرض کردوں کہ شعر، شاعر کے جذبات کا آئینہ دار ہوتا ہے۔ وہ اس کی روحانی اولاد ہوتی ہے۔ شاعر، ذکی الحس ہوتا ہے اور اپنے احساس کو الفاظ کا جامہ پہنانا چاہتا ہے مگر لاشعور کا تیز رو دریا جب روانی پر آتا ہے تو تمام سنگ ریزوں کو بہالے جاتا ہے۔ اور کبھی کبھی شاعر پر رنج وغم کی انتہا سے ایک ایسا ارتقائی عالم پیدا ہو جاتا ہے، جس کو غالب نے سلیقے سے یوں پیش کیا ہے کہ۔

رنج کا خوگر ہوا انساں تو مٹ جاتا ہے رنج
مشکلیں اتنی پڑیں مجھ پر کہ آساں ہو گئیں

یا یوں کہ۔

عشرت قطرہ ہے دریا میں فنا ہو جانا
درد کا حد سے گزرنا ہے دوا ہو جانا

آخر الکلام! یہ عرض کردوں کہ یہ موضوع تفصیل طلب ہے اور اردو میں نفسیاتی دبستانِ تنقید پر کوئی خاص توجہ نہیں دی گئی اس لیے یہ کاوشیں جلد قابل قبول نہ ہوں گی اور مسئلہ یہ بھی ہے کہ۔

اک عمر چاہیے کہ گوارہ ہو نیشِ عشق
رکھی ہے آج لذتِ درد جگر کہاں

(مطبوعہ 'زبان وادب' پٹنہ، نومبر 2016، ص 12-5)

کچھ شکیلؔ کے بارے میں

پہلے ایک شعر سُن لیں۔

تفسیر دو عالم ہے شکیلؔ اپنا تغزل
میدانِ غزل چھوڑ کے ہم جا نہیں سکتے

اب کچھ ایسا ہے کہ مختلف شاعروں کو، اپنے فن سے شدید لگاؤ شاید اس لیے ہوتا ہے کہ فن، اُن کے لیے گویا کہ اَسبابِ خود بینی بن جاتا ہے۔ غزل میں مجموعی اعتبار سے ایک سیمابی کیفیت ہوتی ہے مگر یہ سیمابی کیفیت، نرگسیت سے مکمل طور پر وابستہ نہیں بلکہ اس میں نرگسیت کا ہلکا سا عکس ہے۔ یہ اور بات کہ نرگسیت میں کسی حد تک تو مبالغہ آرائی ہوتی ہی ہے لیکن شاہین کی طرح بلند پروازی کے باوجود، وہ دونوں عالم کی تفسیر بیان کرنے سے قاصر ہے۔ میدانِ غزل میں تغزل کی اہمیت سے انکار ممکن نہیں لیکن بات کچھ اس طرح ہے کہ بقولِ مصحفیؔ۔

برق و سیماب نے کہاں پایا
اس دلِ بے قرار کا عالم

کھلی ہوئی نرگسیت کے ضمن میں وہ تمام مواقع آتے ہیں جہاں غزل گو تعلّی سے کام لیتا ہے اور اس کی مراجعت (Regression)، احساسِ برتری کو اُبھار دیتی ہے۔ اگر وہ حُسن یا ماحول کی اذیتوں سے پسپا ہوتا ہے تو اس کی تمکنت جاگ اٹھتی ہے۔ وہ دنیا و مافیہا کو اپنے بالمقابل حقیر سمجھتا ہے۔ وہ خود ستائی یا تعلّی کی راہ اختیار کرتا ہے اور اپنی ہی ذات کو

جمالِ خودی کے مشاہدے کے لیے ایک آئینہ بنالیتا ہے اور وہ بار بار اپنے اشعار میں متکلم کی ضمیریں استعمال کرتا ہے۔

اک کھیل ہے اورنگِ سلیماں مرے نزدیک
اک بات ہے اعجاز مسیحا مرے آگے
ہوتا ہے نہاں گرد میں صحرا مرے ہوتے
گھستا ہے جبیں خاک پہ دریا مرے آگے
(غالبؔ)

کیا چیز بھلا قصرِ فریدوں مرے آگے
کانپے ہے بڑا گنبدِ گردوں مرے آگے
(انشاؔ)

کوئی عشق میں مجھ سے افزوں نہ نکلا
کبھی سامنے ہو کے مجنوںؔ نہ نکلا
(آتشؔ)

بہر حال! شکیلؔ ایک کامیاب شاعر ہیں اور شعری مزاولت میں نسبتاً کہنہ مشق ہیں۔ اس لیے وہ تعلّی کے خود ساختہ حصار میں محصور نہیں ہوتے اور کبھی کبھی غایت درجے کی انکساری سے کام لیتے ہیں۔ تمثیلی طور پر یہ شعر دیکھیے۔

سعیِ تشریحِ آرزو کی قسم
محرمِ آرزو نہ تم ہو نہ ہم

یہاں بہت سی تہیں کھلتی ہیں اور نکات روشن ہونے لگتے ہیں۔ اصل یہ ہے کہ سچی اور چُبھتی ہوئی بات یہاں بہت ہی صفائی اور بے باکی سے کہی گئی ہے۔ زندگی کے بہت سے رُوپ ہوتے ہیں۔ اُنہیں میں عشق بھی کہیں نہ کہیں پوشیدہ ضرور ہے مگر یہاں ایک ناہمواری ضروری بھی ہے اور شاید مجبوری بھی۔ زندگی میں ہر جگہ تصنع کی کھوٹ، کدورت کی گرد اور بے جا تکلفات کی دھند کچھ نہ کچھ تو ضرور چھائی رہتی ہے لیکن اس سے

آگے بھی بہت کچھ ہے اس لیے میں آپ کو شکیل کے دو اشعار سُناتا ہوں جہاں انداز بیان کچھ اور ہی ہے۔

یہ قفس ہی مجھ کو عزیز ہے، یہیں جی تو لوں گا قرار سے
مجھے اب چمن میں نہ لے چلو میں ڈرا ہوا ہوں بہار سے

اور اب یہ شعر بھی دیکھیں۔

جہاں کی نیرنگیوں سے، یکسر بدل گئی آشیاں کی صورت
قفس سمجھتی ہیں جس کو نظریں، وہ درحقیقت قفس نہیں ہے

اسے یوں دیکھیں کہ ابھی ابھی جو پرندہ آزاد ہوا ہے، اُس کی نفسیاتی کیفیت کا یہاں بہت ہی لطیف تجزیہ بھی ہے۔ ہوا کچھ ایسا کہ قفس کی طویل زندگی اور تکلیفوں کے نتیجے میں ہر جگہ جو نظروں کے سامنے آتی ہے، اُس پر قفس کا گمان ہوتا ہے۔ یہاں تک کہ خود اپنا آشیاں بھی کسی قفس سے کم نہیں لگتا۔ یہ کتنا بڑا المیہ ہے اور کس قدر جاں سوز ہے۔ اقبال کا ایک شعر ہے۔

نہیں، اس کھلی فضا میں کوئی گوشہ فراغت
یہ جہاں عجب جہاں ہے، نہ قفس نہ آشیانہ

اور اسی طرح غالب کا ایک شعر ہے۔

نے تیر کماں میں ہے، نہ صیاد کمیں میں
گوشے میں قفس کے مجھے آرام بہت ہے

غزل گو شاعر، اپنی نرگسیت کی وجہ سے، مراجعت کا تمنائی ہو سکتا ہے اور کسی آرام کدے کا متلاشی بن سکتا ہے۔ وہ کبھی قفس کی زندگی میں اپنے لیے، سکون محسوس کرتا ہے اور کبھی کبھی کسی ایسی جگہ کو تلاش کرتا ہے جہاں بیرونی مداخلت نہ ہو۔ اب ذرا شکیل کا یہ شعر دیکھیں۔

چمن کی آزادیاں مؤخر، تصورِ آشیاں مقدم
غمِ اسیری ہے نامکمل، اگر غمِ خار و خس نہیں ہے

یہاں ایک لطیف امتیاز تو یقیناً ہے۔ شکیل کے دو اشعار اور دیکھیں۔

یہ عزمِ بال و پر لیے چمن میں پھر رہا ہے کون
نہ خوفِ برق و باد ہے نہ فکرِ سوزِ آشیاں
جنوں پہ ہو کے طعنہ زن، خرد نے کچھ کہا مگر
میں اپنی منزلوں کی سمت چل دیا رواں دواں

یہاں دوسرا شعر، کسی ایسی شخصیت کی تصویر نہیں کھینچتا، جس کا جنون لاعلاج ہو بلکہ یہاں ہرن کی طرح چوکڑی بھرنے والے، ایک لااُبالی آوارہ گرد کا خیال آتا ہے۔ اب ذرا تصویر کا دوسرا رخ بھی دیکھیے۔ غالبؔ کا ایک شعر ہے۔

بہت دنوں میں تغافل نے تیرے پیدا کی
وہ ایک نگہ جو بظاہر، نگاہ سے کم ہے

اس سے لگتا ہوا شکیلؔ کا ایک شعر ہے کہ۔

یوں دیکھتے ہیں، جیسے ادھر دیکھتے نہیں
اس لُطفِ بے طلب کی نزاکت نہ پوچھیے

شکیلؔ بدایونی کی شاعری کا محور، عشق ہے۔ اُن کے یہاں بیان میں سادگی ہے۔ سیدھی، صاف اور شستہ زبان ہے اور الفاظ کی نفاست مزید برآں ہے۔ تمثیلی طور پر یہ شعر بھی دیکھیں۔

وہ بات اُن کی نگاہیں بتائے دیتی ہیں
جسے وہ اپنی زباں سے ادا نہیں کرتے

اور پھر ایک ایسا شعر بھی دیکھیں، جہاں، جذبے اور وجد کی مدہوش کرنے والی حالت ہے۔ میں عرض کردوں کہ میرے خیال میں یہ شعر بہت اچھا ہے۔

مختصر ایک تو ویسے ہی نہ تھی قیدِ حیات
اور میعاد بڑھا دی شبِ تنہائی نے
(شکیلؔ)

کبھی کبھی جذبے اور وجد کی ایسی مدہوش کُن حالت بھی ہوتی ہے کہ آدمی، اپنا رشتہ اس محسوسات کے عالم سے، منقطع کر لیتا ہے۔ انسان کی پیاسی روح، ازل ہی سے حُسنِ مطلق کے دیدار کے لیے تڑپ رہی ہے۔ اور اسی عالم وارفتگی میں اُسے ہر شے میں اُسی کی جھلک نظر آتی ہے اور یہ جسم جو فانی ہے، اُسے ایک قید خانہ لگتا ہے۔ حافظؔ کا ایک شعر ہے کہ۔

کس نہ دانست کہ منزل گہہِ مقصود، کُجا است
ایں قدر ہست کہ بانگِ جرسے می آید

اصغرؔ کے یہاں بھی وہی تڑپ اور بے چینی ہے اور وہاں بھی نگاہ اسی حُسنِ مطلق کے جلووں کی مُتلاشی ہے۔

اسرارِ حقیقت کو ایک ایک سے پوچھا ہے
ہر نغمۂ رنگیں سے، ہر شاہد زیبا سے

یا یوں سمجھیں کہ۔

خود میں اٹھ جاؤں کہ یہ پردۂ ہستی اُٹھ جائے
دیکھنا ہے کسی عنواں، تری صورت مجھ کو

اب ایک کام کی بات اور بھی ہے کہ شکیلؔ کی شاعری میں بے تکلف گفتگو کا لطف کچھ اور ہی ہوتا ہے جیسے کہ شکیلؔ کے یہ اشعار بھی دیکھیں۔

تری بزم سے ہے، بس اتنا تعلق
کہ شامل بھی ہوں اور شامل نہیں ہوں

گفتگو، اُن سے لاکھ بار ہوئی
آرزوئے کلام ہے اب تک

انہیں اپنے دل کی خبریں، مرے دل سے مل رہی ہیں
میں جو، ان سے روٹھ جاؤں تو پیام تک نہ پہنچے

وہی اک خموش نغمہ ہے شکیلؔ، جانِ ہستی
جو زبان پر نہ آئے، جو کلام تک نہ پہنچے

ایسے اشعار اور بھی پیش کیے جاسکتے ہیں لیکن کام کی بات یہ ہے کہ سادگی سے دل کی کیفیت اشعار میں بیان کرنے کی غیر معمولی صفت جو شکیل کے یہاں ملتی ہے وہ زیادہ تر واحد متکلم کے صیغے میں ہے۔ اردو شاعری کے صوفیانہ دفتر میں، ہمارے ناقدین، بہت کچھ اپنے مواد کا مطلب نکال ہی لیں گے یا اپنے مطلب ہی کا مواد پیش کردیں گے، لیکن ہماری کلاسیکی شاعری میں راہیں تو بہت پہلے سے ہی ہموار ہیں ۔

محرم نہیں ہے، تو ہی، نواہائے راز کا
یاں ورنہ جو حجاب ہے پردہ ہے ساز کا
(غالبؔ)

لایا ہے مرا شوق ، مجھے پردے سے باہر
ورنہ میں وہی خلوتیِ رازِ نہاں ہوں
(میرؔ)

میرے خیال میں یہی ادبی وراثت، شکیلؔ تک، فانیؔ اور جگرؔ سے ہوتی ہوئی آئی ہے مگر ایک سخن گسترانہ بات، معذرت کے ساتھ، عرض کردوں کہ شکیلؔ کے یہاں عاشقانہ رنگ گہرا ہے مگر اس فرق کے ساتھ کہ غزلوں کا مستند اور دل آویز لہجہ انہیں بے حد عزیز ہے، اسی لیے برہنہ گفتاری سے گریز ہے۔ یہاں، میں برہنہ گفتاری کی ایک عجیب سی مثال پیش کروں گا۔ آزرؔ کی ایک نظم ''مہمانِ عزیز'' کے یہ دو تین اشعار دیکھیں ۔

آپ کی نظروں سے گزرا ہے جو کچھ، اس کے سوا
میرے ''غم خانے'' کے ہیں دو چار گوشے اور بھی

اور اسی طرح نظم آگے بڑھتی ہے اور آخر کے دو اشعار یہ ہیں کہ ۔

میں تو اس دن کے تصور ہی سے لرزاں ہوں کہ جب
کوئی مافوق البشر طاقت اُلٹ دے گی انہیں

اپنی عُریانی سے خیرہ کر کے نظروں کو مری
سلب کر لیں گی مری آنکھوں سے ساری روشنی

اصل یہ ہے کہ عریانی سے نظریں خیرہ کرنے والی بات کچھ عجیب سی ہے اور گلے سے اترتی بھی نہیں مگر اس کے برعکس کام کی بات یہ ہے کہ ۔

حال بد گفتنی نہیں ہے مرا
تم نے پوچھا تو مہربانی کی
(میرؔ)

میرؔ کی شعری روایت، شکیلؔ تک آئی تو ہے مگر شکیلؔ کا رنگ کچھ اور ہی ہے۔ وہ راز و نیاز کی بات کرتے ہیں ۔

تھا جاذبِ نگاہ، کچھ اس درجہ حُسنِ یار
اٹھ بھی گئے وہ بزم سے، ہم دیکھتے رہے

چھپ کر نگاہِ شوق سے دل میں پناہ لی
دل میں نہ چھپ سکے تو رگِ جاں میں آ گئے

مجھے عرض کرنے دیں کہ یہاں بات عشق کی رازداری کی ہے اور اسے یکسر نظر انداز نہیں کیا جا سکتا۔ اب ایک اور بات بھی ہے کہ شکیلؔ نے اپنے خاص اسلوبِ سخن میں حیات و کائنات کے بعض اہم مسائل کی طرف بلیغ ادبی اشارے بھی کیے ہیں لیکن ان کا کمال یہ ہے کہ وہ بڑی سے بڑی بات کے لیے بھی، فلسفیانہ اندازِ بیان، اختیار نہیں کرتے اور غیر ضروری ابہام سے گریز کرتے ہیں۔ تمثیلی طور پر یہ اشعار بھی دیکھیں ۔

پنہاں ہیں قہقہوں میں، صدائے شکستِ دل
دنیا اسی کا نام ہے پروردگار کیا

آئینہ جمال ہے دنیائے رنگ و بو
آغوشِ کائنات ہے آغوشِ یار کیا

دل دونوں جذبے کا معنوی رمز ہے اور آرزوؤں کا سرچشمہ بھی ہے مگر حسرتوں اورارمانوں کا مرکز بھی یہی دل ہے۔ یہ شعوری اور تحت الشعوری دونوں ہی کیفیات پر غالب ہے، جو، جذبے میں شامل رہتی ہیں۔ ہمارے یہاں، شاعروں نے دل سے، بہت کام لیا ہے۔ فانیؔ نے ''کارگاہ حسرت'' کی خوش نما ترکیب سے، اسے یوں پیش کیا ہے۔

کارگاہِ حسرت کا حشر کیا ہوا یا رب
داغ دل پہ کیا گزری نقش مدعا ہو کر

اور داغؔ کا انداز بیان کچھ اور ہے۔

لیے تو چلتے ہیں حضرتِ دل، تمہیں بھی اس انجمن میں لیکن
ہمارے پہلو میں بیٹھ کر، تم ہمیں سے پہلوتہی نہ کرنا

اب ذرا شکیل کے دل کا حال بھی دیکھیں۔

پھر آہ دل سے نکلی، ٹپکا لہو جگر سے
شاید وہ جارہے ہیں چھپ کر مری نظر سے
نظر مل گئی جانے کس کی نظر سے
دھڑ کنے لگا دل، محبت کے ڈر سے
کبھی دل سے دل ٹکراتا تو ہوگا
انہیں میرا خیال آتا تو ہو گا

ہوئی ہم سے یہ نادانی، تری محفل میں آبیٹھے
زمیں کی خاک ہو کر، آسماں سے دل لگا بیٹھے
تقدیر کی گردش کیا کم تھی، اُس پر یہ قیامت کر بیٹھے
بے تابیٔ دل جب حد سے بڑھی گھبرا کے محبت کر بیٹھے

ایک اچھا سا شعر یہ بھی دیکھیے ؎

مری زندگی پہ نہ مسکرا، مجھے زندگی کا الم نہیں
جسے تیرے غم سے ہو واسطہ، وہ خزاں، بہار سے کم نہیں

تحت الشعوری دنیا کے متعلق، جذبات سے ہی سہی ہمیں تھوڑی سی اطلاع مل جاتی ہے۔ لیکن یہاں جو زبردست دھارے بہتے ہیں وہ چاہے کتنے ہی گدلے اور کثیف کیوں نہ ہوں اور اس کی کثافت سے بہاؤ کے راستے بدلیں یا نہ بدلیں اس سے کوئی فرق نہیں ہوتا۔ اس لیے کہ ان کی گہرائیوں سے سطح تک کبھی نہ بدلنے والی آرزوئیں اور تمنائیں چمک رہی ہیں۔ بظاہر ایسا محسوس ہوتا ہے کہ وہ دریا کی سطح پر بہہ رہی ہیں یا تیر رہی ہیں۔ لیکن کوئی یہ نہیں دیکھتا کہ ان کی جڑیں، ان دھاروں کی تہہ میں پوشیدہ سی ہیں۔ یہ آرزوئیں اور تمنائیں کبھی تصور میں اور کبھی جذبے میں کوئی روپ اختیار کر لیتی ہیں لیکن نامکمل ہونے کا احساس بھی اندر ہی اندر تو ہے۔ غالبؔ نے کہا ہے ؎

ہزاروں خواہشیں ایسی کہ ہر خواہش پہ دم نکلے
بہت نکلے مرے ارماں لیکن پھر بھی کم نکلے

اور بقول میرؔ ؎

وہ شوخ، دشمنِ جاں، اے دل تو، اس کا خواہاں
کرتا ہے کوئی ظالم، ایسی بلا کی خواہش

اور میرؔ نے تو یہ بھی کہا ہے ؎

دل کے الجھاؤ کو، کیا تجھ سے کہوں اے ناصح
تو کسو، زلف کے پھندے میں گرفتار نہیں

مگر شکیل کے یہاں، آتے آتے بات بدل گئی ہے ؎

نہ وہ شانِ جبرِ شباب ہے، نہ وہ رنگِ مہر و عتاب ہے
دلِ بیقرار پہ ان دنوں ہے یہی ستم کہ ستم نہیں

مجھے راس آئیں، خدا کرے، یہی اشتباہ کی ساعتیں
انہیں اعتبارِ وفا تو ہے، مجھے اعتبارِ ستم نہیں

جہاں تک میں سمجھ سکا، شکیلؔ، کلاسیکی روایات سے اکتساب فیض کرتے ہیں مگر وہ تصرفات اور اضافے سے بھی کام لیتے ہیں۔ جیسے غالب کا ایک شعر ہے۔

تنگیِ دل کا گلہ کیا، یہ وہ کافر دل ہے
کہ اگر تنگ نہ ہوتا تو پریشاں ہوتا

مگر یہاں بھی شکیل نے بات بدل دی۔

کھل گیا تجزیۂ غم سے یہ اک رازِ حیات
زیست مبہم تھی اگر دل نہ پریشاں ہوتا

تجزیۂ غم سے رازِ حیات تک رسائی بہت آسان نہیں۔ غالبؔ نے اسی سلسلے سے یہ بھی کہا تھا کہ۔

مستقل، مرکزِ غم پر بھی نہیں تھے ورنہ
ہم کو اندازۂ آئینِ وفا ہو جاتا

میرے خیال میں اردو کا ہر طالب علم، غالبؔ سے اتنا واقف ہے، جتنا کہ خود اپنے کسی قریبی عزیز سے۔ مگر اس کی وجہ کیا ہے؟ غالبؔ اپنے غم کا اظہار کچھ اس طرح کرتے ہیں کہ وہ غمِ زمانہ بن جائے تو کچھ عجب نہیں۔ جیسے زین العابدین عارفؔ کی موت کا المیہ، تاریخی حیثیت سے ہمارے لیے کوئی اہمیت نہیں رکھتا لیکن غالبؔ نے اس سانحے کو جب اپنے آرٹ میں سمو لیا تو کیفیت ہی کچھ اور ہو گئی۔ اب یہ کوئی تنہا غالبؔ کا غم نہ رہا بلکہ کائناتی غم ہو گیا اور غالبؔ کا غم ''رودادِ جہاں'' بن گیا۔

لازم تھا کہ دیکھو، مرا رستہ کوئی دن اور
تنہا گئے کیوں، اب رہو تنہا کوئی دن اور

جاتے ہوئے کہتے ہو، قیامت کو ملیں گے
کیا خوب، قیامت کا ہے گویا کوئی دن اور

شکیلؔ نے یہاں بھی اندازِ سخن بدلا ہے یا فکر کی ایک اور ہی نہج ہے یہ۔

باوصف اشک و آہ، بایں حشر اضطراب
ممکن ہے تیرے غم کو میں رسوا نہ کر سکوں

یا پھر شکیلؔ کا یہ انداز دیکھیں۔

فروغِ حُسن کرم کا حاصل، غمِ جفائے تمام کیوں ہے
سحر کی تابانیاں مسلّم، مگر یہ پہلو میں شام کیوں ہے

حقیقت صرف یہ ہے کہ حُسن بھی فنا کی زد میں آتا ہے اور یہی غم جفائے تمام بھی ہے اور اسی لیے سحر کے پہلو میں شام ہے۔ میرے خیال میں کوئی شاعر، غم کا منکر تو نہیں لیکن اس فرق کے ساتھ کہ وہ نشاط اور انبساط سے بھی اپنا تعلق برقرار رکھتا ہے۔ اس اثباتی کیفیت کا اظہار، شاعری میں ہے۔ اصل یہ ہے کہ "امید" مستقبل پر اعتماد سے ہی پیدا ہوتی ہے۔

یارب تری رحمت سے مایوس نہیں فانیؔ
رحمت کی مگر تیرے تاخیر کو کیا کہئے

اور اقبالؔ کے یہاں "امید" کچھ اس طرح کی ہے۔

آسماں ہوگا سحر کے نور سے آئینہ پوش
اور ظلمت رات کی سیماب پا، ہو جائے گی
اس قدر ہوگی ترنّم آفریں، بادِ بہار
نکہت خوابیدہ غنچے کی نوا، ہو جائے گی

نالۂ صیاد سے ہوں گے، نوا ساماں، طیور
خونِ گلچیں سے کلی، رنگیں قبا ہو جائے گی
آنکھ جو کچھ دیکھتی ہے، لب پہ آ سکتا نہیں
محوِ حیرت ہوں کہ دنیا کیا سے کیا ہو جائے گی

مغربی ادب بھی کچھ اس طرح کی اثباتی کیفیت سے کچھ الگ نہیں۔ دانتے نے اپنے شاہ کار کو مقدس طربیہ یعنی "Divine Comedy" کا نام دیا ہے۔ شلر کی مشہور نظم ''امید'' بھی اثباتی ہے۔ اصل یہ ہے کہ جہاں کہیں مذہبی یا دینی شعور ہوگا، وہاں ابتدائی مرحلے، خواہ کتنے ہی منفی اور دل شکن کیوں نہ ہوں، انجام کار، بہر حال اثبات ہی ہے اور کم و بیش یہی اندازِ شکیل کے ان اشعار میں بھی ہے۔

جلوے سما ہی جائیں گے، آئے تو کوئے دوست
دامن سے بچ کے جائے گی گردِ سفر کہاں

کہاں تک، اے دلِ مضطر فریبِ تابِ سکوت
الجھ پڑے گی نظر سے زباں کبھی نہ کبھی

نہ ہوگی جب سکوں کی کوئی صورت
کچھ اپنے دل کو سمجھایا کریں گے

محرومی، الم اور یاس کے ساتھ ساتھ، مسرت، شادمانی اور امید بھی انسان کی فطرت میں شامل ہے اور یہ ایک اثباتی قدر (Positive value) ہے۔ غالب کا ایک شعر ہے کہ۔

آمد بہار کی ہے، جو بلبل ہے نغمہ سنج
اڑتی سی اک خبر ہے زبانی طیور کی

غزل کے فن میں داخلی اور خارجی عناصر، پہلو بہ پہلو ہوتے ہیں اور اگر معشوق پہلو میں نہ ہو، تو کیا ہوا، پہلو گرم کرنے کے لیے جذبۂ احساس کافی ہے۔

کبھی تو کام، یارب جذبۂ احساس آجائے
وہ ظالم، خود بہ خود، گھبرا کے میرے پاس آجائے
میں، ہر غم سے الجھتا جا رہا ہوں اس توقع پر
کوئی ان میں سے شاید، زندگی کو راس آجائے
شکیلؔ، اپنی محبت کو ڈھونڈتا ہوں ذرے ذرے میں
تمنا ہے کہ میری چیز، میرے پاس آجائے

اور کم و بیش یہی مثبت انداز، ان دو اشعار میں بھی ہے اور یہی اثباتی فکر، شکیلؔ کو منفرد کردیتی ہے۔

عشق کا، کوئی خیر خواہ تو ہے
تو نہیں، تری نگاہ تو ہے
زندگی اک سیاہ رات سہی
عاشقی اک چراغ راہ تو ہے

یا پھر یہ شعر دیکھیں۔

کوئی آرزو نہیں ہے، کوئی مدّعا نہیں ہے
ترا غم رہے سلامت، مرے دل میں کیا نہیں ہے

میرے خیال میں ضبط اور دباؤ، جس قدر راسخ ہوتا ہے، اتنی ہی قوت سے یہ فرار کی راہ اختیار کر لیتا ہے یا یوں کہ وہ بات جو منع کی جاتی ہے، وہی بات ہو جاتی ہے شاید ایسی ہی کوئی بات جوشؔ کے اس شعر میں ہے کہ۔

کیا کیا نہ کیے خدا نے جنت میں جتن
آدم نے مگر گناہ کر کے چھوڑا

اسے یوں سمجھیں کہ۔

پاتے نہیں جب راہ تو چڑھ جاتے ہیں نالے
رُکتی ہے مری طبع تو ہوتی ہے رواں اور

مگر اسی ضبط کو شکیل، کچھ اور ہی انداز میں پیش کرتے ہیں۔

اٹھا جو مینا بدست ساقی، رہی نہ کچھ تاب ضبط باقی
ہر ایک میکش پکار اٹھا، یہاں سے پہلے، یہاں سے پہلے
ہر ایک عنوان درد فرقت، ہے ابتدا، شرح مدعا کی
کوئی بتائے کہ یہ فسانہ، سنائیں اُن کو کہاں سے پہلے

کام کی بات مگر یہ بھی ہے کہ۔

میں شکیل، دل کا ہوں ترجماں کہ محبتوں کا ہوں رازداں
مجھے فخر ہے مری شاعری، مری زندگی سے جدا نہیں

حقیقت کو شاعری میں ڈھال دینا یا حقیقت کو افسانہ بنا دینا، شاعرانہ صناعی نہیں تو پھر اور کیا ہے؟ یہاں شکیل نے یہ بھی کہا ہے کہ ع

مجھے فخر ہے، مری شاعری، مری زندگی سے جدا نہیں

ایسا ہے کہ ہر شاعر، اپنے ذہنی ارتقا میں زندگی کے مختلف نشیب و فراز سے گزرتا ہے، مختلف طوفانوں سے دوچار ہوتا ہے اور کسی نہ کسی شکل میں زندگی سے سمجھوتہ کرتا ہے۔ اس طرح اس کی شخصیت کا ایک مخصوص زاویہ نظر اور ایک مخصوص اندازِ عمل بن جاتا ہے۔ ایک حقیقی شاعر، چوں کہ فطرتاً زیادہ حساس دل اور دماغ رکھتا ہے اس لیے، اس کی زندگی میں، یہ طوفان زیادہ ہی زور شور سے آتے ہیں، اس کا ذہن شدید کشاکش سے دوچار ہوتا ہے۔ آخر میں وہ جس سمجھوتے پر پہنچتا ہے اس میں، اس کی انفرادیت کا گہرا رنگ جھلکتا ہے۔ زندگی کی موجوں کے یہ اُتار چڑھاؤ، یہ طوفان اور یہ ٹھہراؤ، ادبی تخلیقات اور فلمی نغموں کو جنم دیتے ہیں۔ شکیل نے ایسا ہی کیا اور سرکاری ملازمت کو چھوڑ کر، فلمی دُنیا میں پناہ لی۔ اور پھر شکیل کی شاعری میں موسیقی اور آواز کا ارتعاش، پردۂ سیمیں پر بکھیر کر لاکھوں کروڑوں دلوں کی دھڑکنوں میں اُترتا چلا گیا مگر یہاں بھی ایک مرحلہ تو ہے اور وہ کچھ اس طرح کہ۔

محبت کی راہوں میں چلنا سنبھل کے
یہاں جو بھی آیا، گیا ہاتھ مَل کے

نہ پائی کسی نے محبت کی منزل
قدم ڈگمگائے ذرا دور چل کے

مگر شکیلؔ نے اپنی منزل پالی، اس لیے کہ ان کے قدم ڈگمگائے نہیں اور ہوا کچھ ایسا کہ۔

غمِ عشق کے مخالف، غمِ عام تک نہ پہنچے
مرے سامنے تو آئے، مرے نام تک نہ پہنچے

یا یوں ہوا کہ۔

حشر تک گرمیٔ ہنگامۂ ہستی ہے شکیلؔ
سلسلہ ختم نہ ہوگا مرے افسانے کا

مجھے احساس ہے کہ میں شکیلؔ پر نہیں لکھ سکا یا کچھ اور لکھ گیا لیکن کم و بیش یہی بات شکیلؔ کے اس شعر میں بھی ہے۔

محبت، کاش، زیرِ دامنِ احساس آ جائے
نوا سنجی مری اہلِ جہاں کو راس آ جائے

میں بھی یہی سوچ رہا ہوں کہ میری تنقید نگاری، کاش! اہلِ دانش کو راس آ جائے۔ مسئلہ یہ ہے کہ اردو میں نظریہ بر دوش ناقدوں کی پوری جماعت مستعد اور تیار ہے اور یہ لشکرِ جرار ہمہ دم، اردو کے انتقادیات میں، فلسفے کی عقلی اور ادراکی کاوشیں کرتا ہے۔ مگر شاعری کوئی بھی ہو، بہر حال، احساس کی شاعری ہے اور حسی تجربوں کو بے حسی اور بے دردی سے پیش کرنا، کچھ بھی ہو، تخلیق کی روح تک رسائی نہیں۔ اگر میں کہوں کہ شکیلؔ، غزل کے مزاج آشنا بھی ہیں اور غزل کے آداب سے بخوبی واقف بھی، تو یہ کوئی مبالغہ آرائی یا قیاس آرائی نہیں۔ اسے یوں دیکھیں۔

تم نے یہ کیا ستم کیا، ضبط سے کام لے لیا
ترکِ وفا کے بعد بھی میرا سلام لے لیا

یا یہ شعر دیکھیں۔

میں نظر سے پی رہا تھا، مرے دل نے بد دُعا دی
ترا ہاتھ زندگی بھر، کبھی جام تک نہ پہنچے

اور یہ شعر بھی۔

جو نقاب رُخ اُٹھا دی، تو یہ قید بھی لگا دی
اٹھے ہر نگاہ لیکن، کوئی بام تک نہ پہنچے

یہ غزلوں کا مستند مگر دل آویز لہجہ ہے مگر یہی احساس، کلامِ اساتذہ میں بھی ہے۔ کیا محبوب کے در پر ناصیہ فرسائی کرنا، اس کے ہر ظلم و ستم کو برداشت کرنا، رقیبوں کے طعنے سننا، کوئی قابل فخر بات ہے؟ مگر وہ احساس، دل کی گہرائی سے نکل کر، شعر کی شکل میں، کاغذ پر چلا آتا ہے اور آپ شاعر کے دل کی دھڑکن، کاغذ پر بھی سن لیتے ہیں۔ جیسے یہ اشعار دیکھیں۔

گھر جب بنا لیا، ترے در پر کہے بغیر
جائے گا اب بھی تو نہ مرا گھر کہے بغیر
(غالبؔ)

وہ دشمنی سے دیکھتے ہیں، دیکھتے تو ہیں
میں شاد ہوں کہ ہوں تو کسی کی نگاہ میں
(میرؔ)

اس نقشِ پا کے سجدے نے کیا کیا، کیا ذلیل
میں کوچۂ رقیب میں بھی سَر کے بل گیا
(مومنؔ)

بھلا میں اور عزمِ جُراَت الفت ارے توبہ
تمھیں نے ابتدا کی تھی، جہاں تک یاد پڑتا ہے

ان اشعار سے مغالطہ بھی ہو سکتا ہے اور شاعر کے بطون میں چھپے ہوئے گوشے بھی قیاس اور قیافہ کی مدد سے اُجاگر کیے جا سکتے ہیں مگر میرے خیال میں یہاں ایک پردہ پوشی بھی ہے اس لیے کہ اصل میں تو شخصیت ہی بولتی ہے کہ بقول میر ؎

کیا تھا شعر کو پردہ سخن کا
وہی آخر کو ٹھہرا، فن ہمارا

میں یہاں بر سبیلِ تذکرہ، جوشؔ کے ایک قطعہ کے دو مصرعے بھی پیش کروں گا کہ ؎

جیسے کتنے بہادری کے کام
بزدلی کی مدد سے ہوتے ہیں

اسی طرح، ہر شاعر، اپنے اس احساس کو غرور، تکبر، فخر و امتیاز کے پردے میں چھپا کر رکھنا ہی چاہتا ہے اور شکیلؔ کے یہاں بھی جا بجا یہی کیفیت ملتی ہے مگر وہ غزل اور ملتزماتِ غزل پر کامل عبور رکھتے ہیں ؎

ہر شعر ہے مجموعۂ احساس و صداقت
ہر لفظ ہے نشتر کی زباں میری غزل میں

نیاز و ناز کی یہ شانِ زیبائی نہیں جاتی
ہماری خود سری، اُن کی خود آرائی نہیں جاتی

آخر الکلام! یہ عرض کر دوں کہ صرف ایک مضمون میں شکیلؔ بدایونی کا حق ادا نہیں ہو سکتا اور سچ تو یہ بھی ہے کہ ع

کچھ اور چاہیے وسعت مرے بیاں کے لیے

مگر یہ صرف ایک معصوم سی کوشش ہے اور شکیلؔ تو یہاں گرفت میں نہ آ سکے مگر ایک جھلک تو نظر آئے کہ بقول شکیلؔ بات کچھ اس طرح ہے کہ ؎

ہر چند فرشِ راہ تھی، اُن کے لیے نگاہ
پھر بھی خبر نہیں، وہ کدھر سے گزر گئے

مجھے توقع ہے کہ اساتذۂ شعبہ جاتِ اُردو، شکیلؔ بدایونی کو باضابطہ ایک موضوع بنا کر مبسوط تنقیدی اور تحقیقی مقالے ارقام فرمائیں گے۔ شکیلؔ ہمارے درمیان نہیں لیکن کچھ ایسا ہے کہ ؎

کبھی شاخ و سبزہ و برگ پر، کبھی غنچہ و گل و خار پر
میں چمن میں چاہے جہاں رہوں، مرا حق ہے فصلِ بہار پر

عجب انقلاب زمانہ ہے، مرا مختصر سا فسانہ ہے
یہی سر ہے جو بار دوش پر، یہی سر تھا زانوئے یار پر
(جگرؔ)

('زبان وادب' پٹنہ، بہار، مئی 2017ء)

فراقؔ: شاعر اور مفکّر

پہلے یہ شعر دیکھیں۔

سرزمینِ ہند پر اقوامِ عالم کے فراقؔ
قافلے بستے گئے، ہندوستاں بنتا گیا

میرے خیال میں فراقؔ کا یہ شعر، ہمارے ملک کی جو سُنہری اور رُوپہلی روایت رہی ہے، اُسی جانب بڑا ہی خوبصورت اور بلیغ ادبی اشارہ ہے۔ گنگا اور جمنا کے کنارے، نہ جانے کتنے قافلوں نے پڑاوٌ ڈالے اور رفتہ رفتہ یہ عظیم ملک، اپنی ایک گنگا جمنی تہذیب، اپنی ایک عظیم الشان روایت اور اپنی جگمگاہٹ کے ساتھ، اقوامِ عالم پر، اپنا دلکش نقش اجاگر کرتا چلا گیا۔ سچائی یہی ہے کہ کوئی بھی بڑا شاعر رنگ، نسل، مذہب، زبان اور علاقے کے حصار میں محصور نہیں ہوتا بلکہ سب کو اپنے اندر سمیٹ لینے کی غیر معمولی صلاحیت رکھتا ہے۔

اگر یہ سچ ہے کہ ہر بڑا شاعر، خود کو اور اپنے عہد کو لکھتا ہے تو شیکسپیئرؔ، سولھویں صدی کی آواز ہے اور میرؔ کی آواز، اپنے عہد کی بے رحم طاقتوں کے خلاف بھرپور اظہار ہے اور یہی بات غالبؔ کے حوالے سے بھی دکھائی جا سکتی ہے مگر فراقؔ کا یہ شعر کہ۔

ہر عقدۂ تقدیرِ جہاں کھول رہی ہے
ہاں! دھیان سے سُننا، یہ صدی بول رہی ہے

اب، اسے آپ، تہذیب کی آواز مانیں یا آواز کی تہذیب قرار دیں۔ بہر حال! یہ ایک صدی کی ایسی آواز ہے، جہاں اس صدی کی تاریخ کا درد و کرب، غم و مسرت، جد و جہد اور کشمکش، عیش و نشاط، محرومی اور گھٹن، سب شامل ہیں کہ بقول فراق۔

میں نے اس آواز کو، پالا ہے، مر مر کے فراق
آج جس کی نرم لو ہے، شمع محراب حیات

مگر یہ آواز، نغمہ بھی ہے اور دیپک راگ بھی کہ یہاں "کام دیو" کی محبت اور جنسی خواہشات کے وہ نرم اور نازک پہلو ہیں، جو "شرنگار رس" سے ہو کر، فراق کے یہاں کچھ اس طرح ابھرتے ہیں۔

ہونٹوں میں وہ رس کہ جس پہ بھونرا منڈلائے
سانسوں کی وہ سیج، جس پہ خوشبو سو جائے
چہرے کی دمک پہ جیسے شبنم کی ردا
مدھ آنکھوں کا، کام دیو کو بھی جو جھپکائے

شاید یہ گنگا جمنی تہذیب کی عکاسی ہے، یا شاید، اودھ کی شام ہے یا بنارس دھام ہے، یا سنگم میں سورج کی گھلتی ملتی کرنوں میں لہراتے ہوئے، حسن و جمال کی عکاسی ہے یا شاید، محض ایک جذبہ یا احساس ہے۔ بہر حال! یہ جو بھی ہو مگر کام کی بات تو فراق کے اس مکتوب میں ہے کہ:

.....پھر بھی مجھے اس کا اعتراف ہے کہ میری ذاتی زندگی بہت حد تک جنسیت زدہ رہی ہے اور ہے۔ جنسیت سے چھٹکارا پانے کے بدلے، میں نے اسے شعوری اور وجدانی طور پر گہرا بنانے کی کوشش کی ہے۔ میری جنسی زندگی کو، اس بات سے نہیں سمجھا جا سکتا کہ کن، کن سے میرے تعلقات ہیں۔ ان تعلقات کو میں نے کس طرح ہضم کیا ہے۔ جنسیت کو کتنا لطیف اور

رنگین بنا سکا ہوں۔ پاکیزگی جنسی تعلق سے بچنے کا نام نہیں ہے۔
بلکہ اس تعلق کو وجدانیت اور جمالیاتی صفات سے متصف کرنے
کا نام ہے۔

(فراق کے خطوط بنام محمد طفیل، مدیر ''نقوش'' لاہور، جولائی راگست 1954)

اب ذرا فراق کے یہ اشعار بھی دیکھیں۔

کہاں ہر اک سے بارِ نشاط اٹھتا ہے
کہ یہ بلا بھی، ہم عاشقوں کے سر آئی
ذرا وصال کے بعد، آئینہ تو دیکھ اے دوست
ترے جمال کی دوشیزگی نکھر آئی

کیا ان دونوں ہی اشعار میں، جنسیت کو لطیف اور رنگین بنانے کی کوشش نہیں کی گئی ہے اور اگر ہندوستان کی گنگا جمنی تہذیب کی روشنی میں ہی دیکھیں تو فراق کی شاعری میں، فضا، رنگ، رات، ستارے، پرچھائیاں اور موسیقی سے متعلق الفاظ کی مدد سے حُسن کی اداؤں اور کائنات وحیات کے مسائل کا ایسا بیان ملتا ہے جو نغمگی سے بھرپور ہے۔ ایک سیّال کی سی کیفیت ملتی ہے، جو کہیں سنور گئی ہے، کہیں ذرا نکھر گئی ہے اور کہیں ذرا بکھر گئی ہے اور کہیں کہیں حُسنِ بیان سے مُعرّیٰ ہو گئی ہے۔ تمثیلی طور پر یہ اشعار بھی دیکھیں۔

ہر سانس کوئی مہکی ہوئی نرم سی لے ہے
لہراتا ہوا جسم ہے یا ساز ہے لرزاں
یا مدھ بھری پُروائی میں رَس ڈول رہا ہے
یا مَست اداؤں میں ہے اک لہر سی رقصاں
تو پاس سے گزرا کہ لپٹ مشک کی آئی
بچتی ہوئی نظریں تھیں کہ آہو تھے گریزاں

اور ایک ذرا شوخ رنگ کا شعر بھی دیکھیں۔

کیا کہہ دیا فراقؔ کہ وہ آگ ہو گئے
کر بیٹھتے ہیں آپ بھی شیطانیاں کبھی

مجھے کہنے دیں کہ غزل کی دیو مالا میں شاعر یا عاشق خود مرکزی کردار ہوتا ہے۔ اس کے عشق کی خصوصیت اُس دیو مالا میں قیسؔ اور فرہادؔ جیسی ہے۔ تمثیلی طور پر کچھ ایسے اشعار بھی دیکھیں۔

ہم سے کیا ہو سکا محبت میں
تُم نے تو خیر بے وفائی کی

سر میں سودا بھی نہیں، دل میں تمنا بھی نہیں
لیکن اس ترکِ محبت کا بھروسہ بھی نہیں

اُداسی میں محبت کا فسانہ چھیڑ اے ہمدم
دُکھے جس داستاں سے دل، اُسی سے جی بہلتا ہے

بہت دنوں میں محبت کو یہ ہوا معلوم
جو تیرے ہجر میں گزری، وہ رات، رات ہوئی

منزلیں گرد کے مانند اُڑی جاتی ہیں
وہی اندازِ جہانِ گزراں ہے کہ جو تھا

زندگی اے دوست غم کا نام ہے
یہ تو شاید شکوۂ بے جا بھی نہیں

میرے خیال میں فراقؔ کی تنہائیوں میں غم کی پرورش کے لیے فضا سازگار تھی۔ اس فضا کی وسعتوں میں، وہ اپنی داخلی اور اندرونی زندگی کے نغمے صاف طور پر سُنتے ہیں اور اُس طرح،

روح کو، فطرت کی پوری ہم آہنگی میسر ہوتی ہے۔ شاید، غزل کی جمالیات اسی پر مُنحصر ہے اور کچھ ایسا احساس ہوتا ہے کہ غم کے بغیر حُسن کا تصور ادھورا رہتا ہے۔ شیکسپئر کے نزدیک، شاعر وہ ہے جس کی آنکھ سے جذب و کیف ٹپکے (The poet's eye in a fine frenzy rolling) فراقؔ کی شخصیت بھی اسی طرح اس بند میں سمٹ آئی ہے کہ:

Full many a gem of purest ray serene,

The dark unfathomed caves of ocean bear,

Full many a flower is born to blush unseen,

And waste its sweetness, on the desert air.

یہاں یہ بھی عرض کردوں کہ فراقؔ بنیادی طور پر، حُسن کی جسمانیت اور عشق کی نفسیاتی پیچیدگی (Psychic disorder) کے شاعر ہیں اور حساس شاعر ہیں، اس لیے احساس کی شدت کے باوجود، اظہار کی عجلت نہیں۔ اسے یوں دیکھیں کہ فراقؔ کے لہجے میں جدت پسندی ہے مگر، زبان کے، یا الفاظ کے استعمال میں لُطف تو ہے۔ تمثیلی طور پر یہ اشعار بھی دیکھیں۔

ہزار بار، زمانہ ادھر سے گزرا ہے
نئی نئی سی ہے کچھ تیری رہ گزر پھر بھی
جھپک رہی ہیں زمان و مکان کی آنکھیں
مگر ہے قافلہ آمادۂ سفر پھر بھی

غرض کہ کاٹ دیئے زندگی کے دن اے دوست
وہ تیری یاد میں ہوں یا تجھے بھلانے میں

چھَن رہا ہے کچھ قفس کی تیلیوں سے نُور سا
کچھ فضا، کچھ حسرتِ پرواز کی باتیں کرو

رفتہ رفتہ عشق، مانوسِ جہاں ہونے لگا
خود کو تیرے ہجر میں تنہا سمجھ بیٹھے تھے جو

یہ نکہتوں کی نرم روی، یہ ہوا، یہ رات
یاد آ رہے ہیں عشق کو ٹوٹے تعلقات

ایک مدّت سے تیری یاد بھی آئی نہ ہمیں
اور ہم بھول گئے ہوں تجھے، ایسا بھی نہیں

چھلک کے کم نہ ہو، ایسی کوئی شراب نہیں
نگاہِ نرگسِ رعنا، ترا جواب نہیں

حُسن و عشق کے جسمانی پیکر، آفاقی حقائق ہیں، لیکن شاعری، جس طرح اس جمالیاتی پیکر کو محسوس کرتی ہے، وہ اسے کائناتی ماورائیت عطا کر دیتی ہیں۔ فراق کی شاعری، احساس کی شاعری ہے اور فراق کے حسّی تجربوں کا اظہار بھی۔

غزل کا ہر شعر، خود، مکتفی ہوتا ہے اور ہر لحاظ سے مکمل یعنی مکمل اکائی ہوتا ہے۔ فراق کے اچھے اشعار اُردو غزلوں کے منتخب اشعار میں، ہر اعتبار سے شامل ہو سکتے ہیں۔ لیکن ایسے اشعار میں غزل کی پوری کی پوری روایت کارفرما ہوتی ہے اور تسلیم شدہ پابندیوں اور رعایتوں کے ساتھ معرضِ اظہار میں آتی ہے۔ تمثیلی طور پر یہ اشعار بھی دیکھیں۔

کہاں کا وصل، تنہائی نے شاید بھیس بدلا ہے
ترے دم بھر کے آجانے کو، ہم بھی کیا سمجھتے ہیں

چھیڑتے ہی غزل، بڑھتے چلے رات کے سائے
آواز مری، گیسوئے شب کھول رہی ہے

اس نوعیت کے اچھے اشعار کم ملتے ہیں، جہاں غزل کی روایت بھی ہو اور ارتکاز بھی۔ اب ذرا یہ شعر بھی دیکھیں۔

جو مہکی چھاؤں میں نغموں کی پنکھڑی سی بنے
وہی سنا ہے ترے حُسن کا نشیمن ہے

یہاں بیان کے تکلف نے لطافت کو دُور کر دیا ہے اور اس پر "مبکی چھاؤں" مستزاد ہے۔ شاید! یہ ترسیل کی ناکامی ہو، یا ایسا نہ ہو۔ بہر حال! "نغموں کی پنکھڑی" ہو کہ "حُسن کا نشیمن" اسے پیکر تراشی بھی کہہ سکتے ہیں۔ بہت قبل ناسخ نے کہا ہے۔

نہیں ممکن کہ کلک فکر لکھے شعر سب اچھے
برستا ہے بہت نیساں، گہر ہوتے ہیں کم پیدا

مگر فراق نے بھی ایک پتے کی بات کہی ہے۔

رموزِ عذرِ ستم تک خیال جا نہ سکا
میں چُپ رہا تو بُرا ماننے کی بات نہیں

یہاں "رموزِ عذرِ ستم" کا جواب نہیں۔ ستم کے عذر کے اَسرار و رموز کیا ہیں؟ شاید خیال کی رسائی بھی وہاں تک نہ ہو سکی۔ اور "چُپ رہنا" مصلحت پسندی نہیں، صرف سوچنے کا عمل ہے۔ خاموشی بظاہر، انکار ہے لیکن شاید وہ کچھ سوچ رہا ہو — ایسا بھی ہو سکتا ہے۔

کبھی کبھی ایسا بھی ہوتا ہے کہ انتظار کی کوئی وجہ تو نہیں، مگر اُس کے باوجود، انتظار کا عالم ہے اور یہ ایک ایسا انتظار ہے جو کوئی معنی نہیں رکھتا، مگر قدرت نے بڑی فراخ دلی سے فراق کو شعر گوئی کی طرف مائل کر دیا۔ انہیں سوچنے والا ذہن ملا تھا۔ لیکن اچھی شاعری کے لیے یہ بھی ضروری ہے کہ قوتِ امتیاز سے ذہن کم آشنا نہ ہو۔ اب ذرا کچھ اچھے اشعار بھی دیکھئے۔

آپ نے مہر و محبت سے نوازا، ہر طرح
شکریہ اس کا، مگر مجھ کو محبت چاہیے
مہربانی کو محبت نہیں کہتے اے دوست
آہ! اب مجھ سے، تری رنجش بے جا بھی نہیں

اب مجھے یہ عرض کرنے دیں کہ فراق نے اساتذہ کے کلام سے اکتساب فیض کیا ہے۔ اصغر گونڈوی کا ایک مشہور شعر ہے کہ۔

چمن میں، کس مزے سے چھیڑتی ہے غنچہ و گل کو
مگر بادِ صبا کی پاک دامانی نہیں جاتی

اب ذرا فراق کا یہ شعر دیکھیں۔

کہیں دامانِ بادِ صبح بھی آلودہ ہوتا ہے
بچا لیتا ہے حُسن نرم، خود، دوشیزگی اپنی

اسی طرح غالب کا ایک شعر ہے۔

واں گیا بھی میں تو ان کی گالیوں کا کیا جواب
یاد تھیں جتنی دعائیں، صرف درباں ہو گئیں

اب ذرا فراق کا یہ شعر بھی دیکھیے۔

گر گئیں میری نظر سے، آج اپنی سب دعائیں
واں گیا بھی میں تو اُن کی گالیوں کا کیا جواب

جہاں تک میں دیکھ رہا ہوں، فراق کلاسیکی ادب سے قریب تھے۔ اُن کے یہاں مطالعہ، وسیع اور عمیق ہونے کے باوجود، اُن کی اپنی نظر، اپنی تلاش اور اپنی فکر، اُن کے ادبی سفر میں زادِ راہ ہے۔ تمثیلی طور پر اپنے مضامین کے مجموعے "اندازے" کے پیشِ لفظ میں فراق نے لکھا ہے کہ:

> میری غرض و غایت اس کتاب کی تصنیف میں یہ رہی ہے کہ جو، جمالیاتی، وجدانی، اضطراری اور مجمل اثرات، قدما کے کلام سے، میرے کان، دل، دماغ اور شعور کی تہوں پر پڑے ہیں، انہیں دوسروں تک پہنچا دوں کہ ان اثرات میں، حیات کی حرارت اور تازگی قائم رہے۔ میں اسی کو خلّاقانہ تنقید یا زندہ تنقید کہتا ہوں۔ اسی کو تاثرانہ تنقید بھی کہتے ہیں... تنقید، محض رائے دینا یا میکانیکی طور پر زبان اور فن سے متعلق خارجی اُمور کی فہرست مرتب کرنا نہیں ہے بلکہ شاعر کے وجدانی شعور کے بھید کھولنا ہے...

فراق کی تنقید کا خاص انداز بیان ہے اور جو مفکرانہ اور مدبرانہ انداز فراق کے یہاں ہے، وہ شاذ و نادر ہی ملے تو ملے۔ مجھے یہ کہنے دیں کہ یوں تو زیست کا نظم وضبط، عقل کا مرہونِ منت ہے لیکن زیست کا لطف تو عشق کے بغیر حاصل نہیں ہو سکتا۔ اس لیے شاعر کو یہ مشورہ دینا کہ وہ صرف خداداد عقل کی راہ پر چلے، یک طرفہ بات ہوگی اور پھر یہ بھی سوال ہے کہ خداداد عشق کے حقوق کس کے سر جائیں گے؟ اگر شاعر، صرف عقل کی راہ پر چلے، تو پھر زندگی میں بے کیفی کے سوا کچھ نہ ہوگا؟

فراق نے کلامِ اساتذہ کا گہرا مطالعہ کیا اور اُس کی مثالیں، اُن کی تنقید نگاری میں بھی ملتی ہیں۔ تمثیلی طور پر حالؔی کی شاعری پر فراق یوں رقم طراز ہیں:

> وہی حساس سنجیدگی اور چٹیلی نرم آہنگی، حلق میں کچھ درد پیدا کر دینے والی کیفیت، دبی ہوئی تلملاہٹ، طنز کی چاشنی، وہ حالت جسے کہتے ہیں، جی مسوس مسوس کر رہ جانا، کیا چھن جانے، لٹ جانے کا احساس، ایک تاسّف کا لہجہ، ان اشعار میں ملتا ہے۔
>
> ("اندازے" فراق گورکھپوری)

یہاں تاثرات کے اظہار کے باوجود، اندازِ بیان، شاعرانہ ہے۔ ایسی تنقید ایک حساس شاعر ہی لکھ سکتا ہے۔ بہر حال! ایک مثال اور بھی دیکھئے اور مصحفی کے بارے میں فراق کی رائے کتنی اچھی ہے، دیکھئے اور سوچئے:

> میرؔ اور مصحفی میں وہی فرق ہے جو دوپہر اور غروب آفتاب کے وقت پایا جاتا ہے اور جس طرح شام کو آفتاب میں ساتوں رنگ جھلکنے لگتے ہیں، اسی طرح رنگین فضا میں وہ خارجیت بکھرتی اور سنورتی ہے، جس کی جھلک مصحفی کی شاعری میں ہے۔ اگر ہم سنگیت کے استعاروں کو کام میں لائیں تو کہہ سکتے ہیں کہ مصحفی کے نغموں میں وہی دلفریب کیفیت پیدا ہو گئی ہے جو آواز میں بتی لگ جانے سے پیدا ہوتی ہے۔
>
> ("اندازے" فراق گورکھپوری)

یہاں تک تو قابلِ قبول ہے مگر اس سے آگے مبالغہ آرائی ہے، جو تنقید کی زبان نہیں، قصیدے کی زبان ہے۔ تمثیلی طور پر یہ اقتباس بھی دیکھیں:

> رنگ و رُوپ، صورت شکل، سجاوٹ اور نکھار کا آئینہ دار جتنا مصحفیؔ کا کلام ہے، اُتنا اردو کے اور کسی غزل گو کا کلام نہیں۔ یہ بات جتنے مختلف عنوانوں سے، جتنی واقعیت اور اصلیت لیے ہوئے، مصحفیؔ کے یہاں ہے، وہ میرؔ، سوداؔ، جرأتؔ، انشاؔ، غالبؔ، ذوقؔ، ظفرؔ، مومنؔ، داغؔ اور امیرؔ، کسی کے یہاں بھی نہیں پائی جاتی ہے۔
>
> ("اندازے"، فراقؔ گورکھپوری)

مصحفیؔ کی شاعرانہ صناعی سے انکار نہیں ہے لیکن اُن کے بالمقابل اُردو کے کسی غزل گو کا کلام نہیں & یہ قابل قبول نہیں ہے۔ میرے خیال میں فراقؔ ایک قادر الکلام شاعر ہیں مگر وہ ناقد کی حیثیت سے اُس حد تک کامیاب نہیں ہو سکے۔ ہاں! یہ صحیح ہے کہ

میرے جیتے جی سُن لو، سازِ غزل کے یہ نغمے
اور بھی شاعر آئیں گے لیکن کہاں فراقؔ کو پاؤ گے

بات صرف یہ ہے کہ اگر اُن کی غزلوں کے تہہ دار اشعار کو ان معروضات کی روشنی میں دیکھا جائے تو، نہ صرف اُن کی عشقیہ شاعری کی نرمی اور گرمی کا راز معلوم ہوگا بلکہ ان کی فکری شاعری کی جدلیاتی پیچیدگی بھی واضح ہو جائے گی۔

میں یہاں یہ عرض کردوں فراقؔ ایک مفکر کی حیثیت سے واقعی بہت کامیاب ہیں۔ تمثیلی طور پر "ہندوستانی تہذیب" کے حوالے سے یہ اقتباس بھی دیکھیں:

> مذاہب عالم کے عقائد جھٹلائے نہیں جا سکتے ہیں۔ لیکن جس مزاج کو ہندوستانی تہذیب نے جنم دیا ہے، جن وجدانی و

جمالیاتی تجربوں اور قدروں کو ہندوستانی کلچر نے قومی
کردار کا جزو بنا دیا ہے، وہ جھٹلائے نہیں جا سکتے۔
ہندوستانی تہذیب کے یہ عناصر ترکیبی سدا بہار اور سدا
سُہاگ ہیں۔ اس تہذیب کی ہمارے مسلمان ہم وطنوں
نے بھی اپنے ہندو بھائیوں کے ساتھ ساتھ ناقابل
فراموش خدمتیں انجام دی ہیں۔

(''گلبانگ''،فراق گورکھپوری،ص:36)

یہ فکر کی نہج، قابلِ التفات ہے کہ اگر آپ توجہ مبذول فرمائیں تو قومی یکجہتی کی پوری روح اس میں دھڑکتی ہے اور اسی لیے میں فراق کو ایک بڑا شاعر اور مفکر تسلیم کرتا ہوں۔

اب ذرا فراق کے اس جملے پر بھی غور کریں ''... پھر بھی مجھے اس کا اعتراف ہے کہ میری ذاتی زندگی بہت حد تک جنسیت زدہ رہی ہے اور ہے''۔ ایک سوال تو یہ ہوسکتا ہے کہ جنسیت (Sexuality) کی تسکین تو بہر حال جنسی افعال (Accomplishment of sexual act) سے ہی ممکن ہے اور اہم پہلو تو یہ بھی ہے کہ شاعری یا افسانہ نگاری یا کسی بھی تخلیقی کام کرنے سے جنسی تشنگی یا جسم کی پیاس کیوں کر بجھ سکتی ہے؟ مگر فرائڈ (Freud) اسے قبول نہیں کرتا۔ خود فرائڈ کے الفاظ میں بات کچھ اس طرح ہے:

No, says Freud, "sexuality is unable to take this simple form, because it comes into the conflict with the stern prohibition of the super ego and ego in the psyche. The wealth of the ideology is produced in its attempts to sublimate the conflict. The ideology

includes religion, morals, art, philosophy, neuroses and dreams."

(Sigmund Freud)

کم وبیش یہی بات فراق کے حوالے سے بھی کہی جاسکتی ہے۔ ہوا کچھ ایسا کہ فراق جو بات اپنی زندگی میں نہ کر سکے یا نہ کہہ سکے، وہی بات ان کے شعر ونغمہ میں آگئی یا پھر کچھ ایسا ہوا کہ وہ لب جنھیں وہ نہ چھو سکے وہی قدح شراب میں ڈھل گئے۔

فراق بنیادی طور پر ایک مفکّر تھے اس لیے وہ کتابی علم تک محدود نہ رہے اور یہیں پر فراق کا یہ قول اہم ہو جاتا ہے کہ I donot read books, I read through books صرف کتاب پڑھنا ایک بات ہے اور کتاب کے اندر جانا دوسری بات ہے۔ فراق کا کمال یہ ہے کہ عشق حقیقی ہو کہ عشق مجازی، اُن کے احساس جمال کو اگر مرتب کیا جائے تو اس میں آنکھیں چار کرکے، روبہ رو بات کرنے کی کیفیات کی نشان دہی کی جاسکتی ہے۔ فراق نے کہا ہے کہ۔

تم مخاطب بھی ہو، قریب بھی ہو
تم کو دیکھیں کہ تم سے بات کریں

اور ایک دوسری جگہ کہا ہے کہ۔

ذرا وصال کے بعد، آئینہ تو دیکھ اے دوست
ترے جمال کی دوشیزگی نکھر آئی

میرے خیال میں یہ ارتفاعی جنسیت (Sublimated sexuality) سے کچھ الگ نہیں اور حیاتی شاعری میں بھی اس شعر کا مقام اور مرتبہ اہل نظر سے پوشیدہ نہیں۔ لیکن اتنی بات وثوق سے کہی جاسکتی ہے کہ یہ اشعار جمالیاتی احساس کے نمائندہ اشعار بھی ہیں۔

اب رہی بات غزل گوئی میں تعلّی سے کام لینے کی، تو یہ تو ایک مراجعت (Regression) ہے۔ غزل میں نرگسیت کی پیچیدہ اور مُبہم سی تصویر تو کہیں کہیں ہوتی ہے لیکن شاعر کو خود بھی یہ بات معلوم نہیں کہ وہ کیا اور کیوں کہہ رہا ہے۔ ہماری غزلیں رمزیت،

ابہام اور اشاریت سے لبریز ہیں اور ان کے پس پردہ نفسیاتی پیچیدگی اور تجربات کی ایک وسیع دنیا بسی ہوئی ہے۔ غزل کی علامتیں (Symbols) بہت ہیں لیکن ان علامتوں کو توڑ کر، ان کا جائزہ لینا، انکشافات کی ایک نئی دنیا سامنے لائے تو کچھ عجب نہیں مگر علامتوں کو توڑنا، اتنا ہی مشکل ہے جتنا ایٹم (Atom) کو توڑنا۔ بظاہر ایک علامت، ایک وحدت ہے لیکن اگر اس کی تحلیل کی جائے تو اس میں نہاں خانے بھی ملیں گے اور ہر تہہ میں محشر خیال نکلے گا کہ بقولِ اصغر۔

وہ عشق کی عظمت سے شاید کہ نہیں واقف
سو حسن کروں پیدا، ایک ایک تمنا سے

اور بقول فراق۔

ختم ہے مجھ پر غزل گوئی دورِ حاضر
دینے والے نے وہ اندازِ سخن مجھ کو دیا

فراق قدرت کی طرف سے ایک حساس دل لے کر آئے تھے۔ اُن کے ذاتی حالات نے اسے کچھ اور حساس بنا دیا۔ حسن سے والہانہ لگاؤ تھا۔ انگریزی ادبیات پر کامل عبور تھا۔ سنسکرت اور ہندو فلسفے سے بخوبی واقف تھے اور مزاج یا اصلی رنگ، عاشقانہ تھا۔

کوئی سمجھے تو ایک بات کہوں
عشق توفیق ہے، گناہ نہیں

تخلیقی شعور بھی ایک خاص قسم کی فکر ہے لیکن یہ علامتی فکر ہے اور اس میں خیال خود شے بن جاتا ہے۔ حُسن، تجریدی نہیں رہتا بلکہ کسی نہ کسی حسین کی صورت میں جلوہ فرما ہوتا ہے اور اسی لیے عشق توفیق ہے۔

بہر حال! فراق ایک مستثنیٰ (Exception) تھے اور مستثنیات (Exceptions) کو کلیہ نہیں بنایا جاتا۔ یہاں میں صرف ایلیٹ کی ایک نظم کا ایک بند پیش کروں گا، جو فراق پر صادق آتا ہے۔

Indeed it is often, the case, that my patients,

are only pieces of a total situation.

Which I have to explore. The single patient

who is by himself is rather the exception.

The Cocktail Party&Eliot, T.S.

آخرالکلام! یہ عرض کر دوں کہ فراق، اپنے عہد کے پیش رو تھے اور آنے والے وقت میں بھی انہیں وہی اہمیت اور شاعرانہ عظمت حاصل رہے گی، جو کبھی تھی۔ یہ اور بات ہے کہ فراق کے فن اور شخصیت کا باضابطہ معروضی مطالعہ اب تک نہ ہو سکا اور یہ کام تحلیلِ نفسی (Psychoanalysis) کے بغیر ممکن نہیں۔ مگر فراق جیسی شخصیت صدیوں میں پیدا ہوتی ہے اور ایسا داناے راز، ہمارے یہاں آئے کہ نہ آئے مگر یہ سچ ہے کہ ؎

عمر ہا چرخ بگردد کہ جگر سوختۂ
چوں ازمن دودۂ آذر نفساں برخیزد

(ماہنامہ ''آج کل'' دہلی 2017ء)

ADAB AUR NAFSIYATI TANQEED

BY

DR KHURSHEED SAMI

EDITED BY

DR KAMAL SAMI

آپ کی علمیت اور تنقیدی بصیرت ہر مضمون سے نمایاں ہے۔ حیرت اور مسرت ہوتی ہے، کہ ادب کی دنیا سے براہ راست وابستہ نہ ہونے کے باوجود آپ نے ادب پڑھنے اور اس کے سمجھنے سمجھانے میں اتنا وقت صرف کیا۔ اور ادب کی خدمت کو بڑی حد تک اپنا وظیفۂ حیات بنالیا۔ آپ جیسے لوگ قابل صد مبارک باد ہیں۔ یہ بات میرے لیے خاص دلچسپی کی ہے کہ آپ کو نظری مباحث سے شغف ہے۔ اس معاملے میں میرا اور آپ کا مزاج بہت حد تک ملتا جلتا ہے۔

— شمس الرحمن فاروقی

N-139C, First Floor, Abul Fazal Enclave
Jamia Nagar, Okhla, New Delhi-110025
Mob: +91-9818897975, 7290906131
E-mail: brownbookpublications@gmail.com
Website: http://brownbooks.in

₹ 500/-